بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم

إعداد

محمود عيسى محمد عزام

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم

إعداد الطالب

محمود عيسى محمد عزام

(بكالوريوس لغة عربية – جامعة اليرموك ١٩٩٣)

(ماجستير لغة عربية / أدب ونقد – جامعة اليرموك ١٩٩٩)

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك

تخصص لغة عربية / أدب ونقد

تاريخ المناقشة الخميس 11/5/ ٢٠٠٦م

قاعة قسم اللغة العربية

أعضـــاء لجنة المناقشة

١- الأستاذ الدكتور محمود درابسة .... "مشرفاً ورئيساً"

٢- الأستاذ الدكتور قاسم المومني .... "عضــــواً"

٣- الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس .... "عضــــواً"

٤- الأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة .... "عضــــواً"

٥- الأستاذ الدكتور محمد ربيع .... "عضــــواً"

١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م

الإهداء

إلى والديّ ..... وسيلتي إلى الجنة

إلى زوجتي... وأولادي ... الذين أعانوني وتحملوني

إلى كل من يحب العلم

وإلى كل أساتذتي الذين نهلت من معين علمهم

فهرس المحتويات

Also the Chapter talks about the opinion of the critics of the function of poetry and the extent of realizing this function by innovator and the recipient. In addition the Chapter discusses the most prominent features of Applied Criticism and to what extent to cope with the development that affected poetry, explaining the nature of this criticism and the interest in getting a judgment on the poetic text.

مقدمة

إن التصدي لدراسة النقد العربي القديم يبدو أمراً صعباً في ظلّ تشابك الدراسات التي تناولت هـذا النقد وكثرتها، بحيث يجد الدارس صعوبة في إيجاد موطئ قدم ينطلق منه في دراسته وبحثه، كما أن الخوض في مثل هذا الموضوع يمنح الباحث شعوراً بأن كل شيء قد قيل، ولكن النقد يبقى منتجاً إنسانياً لا يمكن قول كلمة الفصل فيه .

ويـــنطوي موضوع الدراسة على إشكالية أخرى تتمثل في طول الفترة الزمنية التي يُغطيها، وهـــو أمـــر يتطلب استقراء المصادر النقدية القديمة والدراسات التي تناولتها بالبحث والاستقصاء، وهـــي دراسات انطلقت من رؤى وتوجهات مختلفة، وربما متناقضة. وقد عمد الباحث إلى التركيز علـــى المـــصادر الأساســـية موضوع الدراسة، لإيمانه بأنها تحمل الملامح الأساسية التي تقتضيها الدراسة، واستعان بالمراجع الحديثة التي اهتمت بدراسة النقد العربي القديم وحاولت توضيح ملامحه وطبيعته، وهي دراسات أنارت طريق الباحث في محطات بحثه المختلفة .

وقـــد درست أكثر فصول هذه الدراسة بمؤلفات ورسائل جامعية، تناول فيها أصحابها جوانب مـــتعددة مـــن معايير النقد القديم، أهمها كتاب أحمد أحمد بدوي بعنوان أسس النقد الأدبي، جمع فيه الـــدارس الكثيـــر من الملاحظات النقدية التي كانت سائدة لدى النقاد العرب القدماء، ولكن دراسته كانـــت تهـــتم بالجمع دون التعمق في دارسة المعايير ونقدها، وهناك رسالة جامعية بعنوان المعيار الأخلاقـــي في النقد العربي القديم للباحث كامل العتوم، تحدث فيها عن أبرز ملامح النقد الأخلاقي الـــذي وجه إلى مضمون الشعر العربي، ورسالة جامعية للباحث جبر العزام حول معيار اللياقة في النقد العربي القديم ودراسة أخرى للباحث وليد ربابعة حول الذوق ومعاييره في دراسة الشعر، ولكن هذا الدراسات كان تنطلق من رؤية مختلفة عما انطلق منه الباحث في هذه الرسالة، ليخرج بتصور أشمل لطبيعة الممارسات الأحكام النقدية التي مورست على الشعر العربي.

وتكمن أهمية هذه الدراسة بوصفها محاولة لاستكناه الأطر التي كان النقد العربي يدور في فلكها، وهي الأطر التي حددت طبيعة التعامل مع النص، وقننت لحدود الإبداع الشعري نفسه. وتفردت الدراسة بمحاولة رصد أهم التطورات والآثار التي خلّفها اتباع مثل هذه المعايير النقدية، إضافة إلى التركيز على العوامل التي ساهمت في نشوء المعايير النقدية لدى النقاد العرب القدماء.

وتصدر هذه الدراسات عن رؤية محددة ترتبط بموقف النقاد العرب القدماء من طبيعة الشعر، واعتبارهم إياه صنعة لها أدواتها، ومن ثَمَّ فهذا يؤدي إلى عدّ الشعر عملية عقلية يدرك المبدع أبعادها وحدودها، ويستطيع أن يتفنن في اختيار الطرق الملائمة لتقديمه الشعري. وقد أخذ الباحث بعين الاعتبار طبيعة تلقي الشعر القائمة على الإلقاء الشفاهي أمام متلقين مستمعين، بحيث تتحكم هذه الطبيعة بحدود المغامرة الشعرية التي ينبغي للشاعر أن يلتزمها ولا يتجاوز حدودها، إضافة إلى استقراء المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي، وهي معايير ترتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالنص الشعري، وتحمل في ممارساتها سمات سلطوية حددت معالم الإبداع الشعري وحدوده.

وقد ارتأى الباحث تقسيم الرسالة فصولاً ثلاثة، يتصدى فصلها الأول للحديث عن أبرز العوامل التي ساهمت في نشوء منظومة المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي، وشكلت طبيعة الممارسات النقدية التي تعرّض لها الشعر العربي، فكانت طبيعة التلقي، القائمة على الإلقاء الشفاهي، مؤثراً جوهرياً في طبيعة المعايير التي شكلت –على مرّ العصور– أحكاماً نقدية صارمة، يتحدد قبول الشعر أو ردّه على أساسها، كما كان للبيئة والزمن وما تخللهما من تطور حضاري وثقافي أثر واضح في صياغة منظومة معيارية خاصة، ارتبطت بمقتضيات البيئة والزمن والذوق العام، وقد ساهم الأثر الديني، وما انبثق عنه من قضايا ترتبط بالإعجاز القرآني وقداسة اللغة العربية، في نشوء سلسلة معيارية حكم على الشعر العربي من خلالها، ومُنح هذا الشعر قيمته بقدر التزامه بها .

وبدخــول الحــضارات ضــمن إطــار الدولــة الإســلامية، عملت مختلف الثقافات الوافدة –واليونانية خاصة– على تشكيل تصور واضح عن كيفية التناول النقدي للنصوص الشعرية، بعد أن كان النقد مقتصراً على إصدار الأحكام الانطباعية المجردة – في معظمها– من العلل .

بيـنما تـصدى الباحث في الفصل الثاني للحديث عن طبيعة المعايير التي وجهت إلى الشعر العربــي، وهــي معاييــر استمدت موادها من مرجعيات مختلفة ارتبطت بأطراف العملية الشعرية (المــبدع– الــنص– المتلقي)، بيد أن ارتباطها بالمتلقي كان السمة الغالبة على هذه المعايير، بحيث شــكّل المتلقــي –في نهاية الأمر– أساساً في طبيعة الأحكام النقدية التي وجهت إلى الشعر العربي، ولذلك كان على الشعر أن يحافظ على العناصر التي توافق أحوال المتلقي، وتنال رضاه واستحسانه. فقــد شكّل "مقتضى الحال" معياراً يمتلك سمة الاستمرار في محاكمة النص الشعري، كما ساهم أثر الــشعر فــي نفسية المتلقي معياراً يحكم على جودة الشعر من خلاله، وبمقدار ما كان الشعر يحدث أثــره فــي المتلقــي كانت تتحدد قيمة الشعر. ولما كان الشعر صناعة عقلية، كان توافقه مع العقل والمنطق أساساً لقبوله وإبراز قيمته وجماله، ولذا كان على الشاعر أن يراعي –في شعره– الالتزام بحــدود العقل والخيال، فلا يبالغ في تعابيره وصوره، بل يلتزم حداً يحافظ فيه على مستوى مقبول من الوضوح والتناسب بين عناصر العمل الشعري .

وقد شكلت المنظومة المعيارية التي انبثقت عن المرجعية الدينية والأخلاقية معياراً حكم –من خلالــه– على المضامين التي انطوت عليها النصوص الشعرية، وحوسب الشعر بناءً على المبادئ التي ينطلق منها.

ولما كان الشعر العربي يُتلقى بطريقة سماعية، فقد ركز النقاد العرب القدماء على إبراز العمل الشعري بشكل متناسق ومتكامل من جوانبه كافة، حتى يحافظ على تواصلية التلقي؛ ولذلك اهتم مثل هــؤلاء النقاد بعذوبة الموسيقى وتناسق الإيقاع، والبحث عن العناصر والسمات التي تحقق مثل هذه

العذوبــة وهــذا التناســق. فكان المعيار العروضي يمتلك حضوراً بارزاً في منظومة المعايير التي شكلت مجمل الممارسات والأحكام النقدية .

وقــد تناول الباحث في الفصل الثالث أثر المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي في صياغة التفكير لدى النقاد العرب القدماء، وفي طبيعة التعامل مع النص الشعري .

ولمـــا كانــت المعايير النقدية تركز على التنظير النقدي لما يجب أن يكون عليه الشعر حتى يكــون جميلاً وقيماً، فقد كان تأثير هذه المعايير واضحاً في مجال التقنين لعلم الشعر، فجاء الاهتمام واضــحاً فــي تحديــد ماهية الشعر، والوظيفة التي ينبغي أن يتولاها ويتضمنها، كما ساهمت هذه المعايير في تطور نظرة النقاد إلى قضية السرقات الأدبية، بعد أن كانت قضية شائكة وغير محددة المعالم والمفاهيم .

ويبــرز الأثر المهم لمعايير الجودة الشعرية في تشكيل تصور نقدي، مثّل النقد التطبيقي جانباً مهمــاً مــنه، ولكــن النقاد اكتفوا –في مثل هذا النوع من النقد– بإصدار الأحكام المرتبطة بالقيمة الــشعرية، وجمالــية النص الشعري، استناداً إلى مدى التزامه بمنظومة المعايير السائدة، لذلك كان النص الشعري، إما تعبيراً عن مدى تحقق المعايير، أو دليلاً على الخروج عليها، بغض النظر عن الجمالية الذاتية التي ينطوي عليها النص الشعري .

وعلـــى الرغم من محاولة الباحث الإحاطة بمتطلبات هذه الرسالة، وجمع خيوطها، فإن الجهد الإنساني يبقى معرضاً للنقص والخطأ، مهما حاول الإنسان تجنبه والتحرز منه .

وبعــد، فإنني أقدم خالص شكري وعظيم امتناني لكل من كانت له سهمة في إنجاح هذا العمل المتواضــع، الذي أرجو أن يضيف فائدة بمقدار الجهد المبذول فيه، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمود درابسة، الذي كانت لآرائه السديدة أكبر الأثر في إخراج هذا العمل على هذه الهيئة، وأشكر له تجشمه عناء قراءة هذه الرسالة وإغنائها بملاحظاته القيمة التي هذّبت ما وقع فيها مــن أخطاء وتجاوزات، وإني، إذ أشكر لأستاذي الفاضل جهوده، أوجه شكري للأساتذة الأفاضل:

الأســتاذ الدكــتور قاســم المومنــي، والأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس، والأستاذ الدكتور ماجد الجعافــرة، والأستاذ الدكتور محمد ربيع، لتفضلهم بقبول المناقشة، واثقاً من عمق ملاحظاتهم القيمة التي سيكون لها الأثر الكبير في إخراج الرسالة مخرجاً علمياً دقيقاً يليق بمكانتهم العلمية المرموقة .

كما أشكر كل من أحاطني بعنايته واهتمامه، وبذل جهداً ساهم في وصولي إلى هذه المرحلة، وأخص بالذكر الصديق الدكتور سامي عبابنة، الذي كان له فضل كبير في التخفيف من المعاناة التي تجشمتها خلال مراحل الدراسة المختلفة، بتوفير الكثير من مصادر هذه الرسالة ومراجعها.

الفصل الأول

عوامل نشأة معايير الجودة الشعرية

أولا: الشفاهية والتدوين

ثانيا: سلطة الذوق واللياقة

ثالثا: الأثر الديني

أ- موقف الإسلام من الشعر

ب- فصل الدين عن الشعر

ج- النقد وقضية الإعجاز القرآني

رابعا: الدراسات اللغوية وسلطة اللغويين

خامسا: أثر التلقي

سادسا: أثر البيئة

سابعا: أثر الزمن

ثامنا: الأثر اليوناني

نشأة معايير الجودة الشعرية

نشأ الشعر العربي القديم في أحضان البيئة الصحراوية المترامية الأطراف، فكان أن اصطبغ بصبغتها، وتلّون بما أفرزته هذه البيئة من معالم ومعطيات، فتغنى الشعراء بها، ووصفوا مغامراتهم وتنقلهم من مكان إلى آخر. وقد شكلت البيئة القديمة معجم الشعراء وأنماط التعبير لديهم، فجاءت تعبيراتهم وأساليبهم متناسبة مع معطيات هذه البيئة، ولذلك كان ينظر إلى لغة الشعر العربي على أنها تجسيد لواقع الحياة بكافة معالمها وأحداثها. فليس غريباً- إذاً- أن تؤثر هذه البيئة في طبيعة البناء الذي استقرت عليه القصيدة العربية بانتظام أجزائها وإيقاعية عناصرها، وهو بناء يحقق جهداً أقل في الحفظ والنقل، في ظل شح وسائل الاتصال الأخرى. لقد طوّع الشعر ليتلاءم مع طبيعة الحياة، وظروف التلقي، بل إنه كان ناتجاً طبيعياً من نواتجها وإفرازاتهما.

ولم يكن النقد بمعزل عن الظروف التي أسهمت في نشوء الشعر وتطوره "فالنقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري"(١). وهذا يعني أن تطوراً مماثلاً ينبغي أن تشهده طبيعة الأحكام والممارسات النقدية التي وجهت إلى هذا الشعر، لأن "تطور الأدب باعتباره مظهراً من مظاهر الحياة يستلزم تطوراً في الحكم عليه"(٢).

ولمـــا كان الشعر وسيلة العربي الأولى في نقل مآثره وتخليدها، ووسيلة في التعبير عن حاجاتـــه وضرورات حياته، كان البحث عن المعايير التي تحقق جودته واكتماله من أهم الأمور التي سعى النقاد والشعراء-على حد سواء- إلى تحقيقها في النص الشعري، وهو أمر يدل على أن طبيعة الأحكام التي وجهت إلى النص الشعري كانت تنظيراً لأدبية الأدب، وترسيخاً لعناصر الجمال التي ينبغي أن ينطوي عليها النص، وهي العناصر التي تحقق له قرباً من النص المثال، النص المكتمل.

---

(١) تودروف:نقد النقد،ترجمة سامي سويدان،بيروت، منشورات مركز الإنماء العربي،ط١ ،١٩٨٦، ص ١٦.

(٢) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،القاهرة، دار الثقافة،١٩٨٢، ص٤٣.

وقـد انطلقـت هذه الأحكام من رؤى مختلفة شكلت طبيعة التعامل مع النص الشعري، وفرضت على هذا النص معالم محدودة تحدد إطار الجودة فيه، فيكون النص جيداً بمدى التزامه بهـذه الحـدود؛ وهذا يعني أن جودة النص كانت رهينة مجموعة من الأهواء تتجاذب السيطرة علـيه دون أن تأخـذ بالحسبان طبيعة التجربة التي يتشكل من خلالها التقديم الشعري وما على الشاعر إلا أن يتجاوب- بشكل آلي- مع الأحكام التي تفرض سيطرتها على المشهد النقدي، وأن يقدم مادته بما يحقق توافقاً وترسيخاً لهذه الأحكام.

وسيتناول الباحث -في هذا الفصل- المؤثرات التي ساهمت في تشكيل منظومة المعايير التـي حـوكم الشعر العربي من خلالها، وهي معايير أفرزتها طبيعة التلقي القائمة على أساس الإلقـاء السماعي. وتتجلى هذه المؤثرات -فيما يرتئي الباحث- في: الشفاهية والتدوين وسلطة الذوق والعرف الاجتماعي، والسلطة الدينية، والسلطة اللغوية، وسلطة التلقي، وأثر البيئة والتقدم الزمني، والأثر اليوناني.

أولا: الشفاهية والتدوين

ألقت معايير الشفاهية بظلالها على الأحكام التي وجهت إلى الشعر العربي في عصوره الأولـى، والعـصر الجاهلي خاصة، الذي يعدّ المهد الأول الذي انطلقت منه الإشارات الأولى للإبـداع الـشعري والإرهاصـات النقدية المرتبطة بهذا الشعر. ولأن الشعر كان صدى للحياة الاجتماعية والقبلية، كان من الطبيعي أن ينحو الشعراء إلى ما يأتلف مع هذه الحياة، ويتوافق مع معطـياتها، فالشعر من أدوات التواصل المهمة في عصر كانت الوسائل الكلامية السماعية هي المـسيطرة علـيه فـي هذه الصحراء الواسعة التي تملؤها الأخطار والمصاعب. ولذا كان من الطبيعـي- والأمر كذلك- أن يزداد الاهتمام بالشعر بوصفه وسيلة هامة لنقل الأخبار والمآثر، وتـصوير أمجاد القبيلة وانتصاراتها من جيل إلى آخر. فكانت الرواية الشفوية للشعر وسيلتهم الأولى في نقل هذه المآثر والأخبار عبر العصور.

إن شيوع الوسائل الشفاهية في نقل الكلام وتذوقه ونقده لا يعني انعدام الوسائل الكتابية، فهـناك إشارات كثيرة في الشعر العربي والمؤلفات القديمة إلى استخدام أساليب الكتابة وأدواتها فـي العصر الجاهلي، ولكن الأساليب الكتابية لم تكن الصبغة الغالبة في هذا العصر، بل كانت محـصورة في نطاق ضيق. لذا كانت معايير الرواية الشفوية هي المعتمدة في نقد الشعر وتبيين جـيده مـن رديئه؛ لأن مثل هذا النوع من الرواية ينسجم مع طبيعة الشعر القائمة على الإنشاد والإلقـاء السماعي. ويدل على ذلك ما يقوله ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) في كتابه "طبقات فحول الشعراء" حول تفضيل الشعر المروي بطريق المشافهة على الشعر المدوّن في الصحف، إذ إنـه "ليس لأحد -إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه- أن يقبل من صـحيفة، ولا يروى عن صحفي"[1] ،وهذا يدل -صراحة- على أن مسألة قبول الشعر ورفضه

---

[1] الجمحـي، محمـد بـن سلام : طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٧٤، ١/٤.

كانــت ضمن سلطة الرواة وعلماء الشعر، الذين اكتسبوا صفة العلماء بسبب روايتهم الكثير من الأشعار.

لقــد فرضـــت الشفاهية قيوداً على كلام العرب الذي اتخذوه وسيلة التواصل والتخاطب والتفاخــر فــيما بيــنهم، وجــاءت هذه القيود بوصفها وسيلة لحفظ الشعر العربي من الضياع والانــدثار، فالــشفاهية– في نقل الكلام– تتطلب ذاكرة لا تنسى، وبما أن قدرة الذاكرة البشرية محــدودة ومعرضـــة للنــسيان مـــع تقدم الزمن، لذلك جاء الاهتمام بالوزن والقافية بوصفهما عنــصرين مهمين استطاع– من خلالهما– العرب القدماء حفظ أشعارهم وتراثهم، لمعرفتهم أن التناســق النغمـــي والصوتي اللذين ينتجان عن الوزن والقافية يُوفران تناسقاً مثله لدى المتلقي السماعي، فيحفظه ويواصل تذكره.

وقد أشار النقاد العرب القدماء إلى أهمية الوزن والقافية في حفظ الشعر، وكان الشعراء – أنفــسهم– علـــى وعي بهذه الأهمية التي منحت الشعر العربي– حتى عصور متأخرة– قيمته وتفــرده، ويبرز هذا الوعي بأهمية الوزن والقافية فيما يرويه الجاحظ (ت٢٥٥هـــ) بقوله: "قيل لعـــبد الــصمد بـــن الفضل الرقاشي: لِمَ تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الــوزن؟ قـــال: إن كلامـــي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط؛ وهو أحقّ بالتقييد وبقلّـــة التفلّت"[1]. فالكلام المسجوع يحقق انتظاماً إيقاعياً يسهم في ترسيخه في الذاكرة، والكلام المـــوزون سهل الحفظ قليل التفلّت، وهذا ما أراده العربي في صحرائه، فهو يسعى إلى الخلود، وقد شكّل الشعر جانباً هاماً في تحقيق أمله ورغبته في الخلود والبقاء، لذلك اهتم به وأجرى عليه الكثيـــر من التعديلات عبر الأزمنة المتعاقبة، فقيده بالقافية والوزن، وبكل ما من شأنه أن يسهم

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٥، ١٩٨٥، ٨٧/١.

فـــي حفظـــه وبقائه في الذاكرة. وإلى ذلك يشير حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) في قوله: "ولشدة حاجـــة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع، والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات في أواخر أكثرها..."[١].

فلمـــاذا احتاجت العرب إلى تحسين كلامها؟ ولماذا اختص الشعر العربي بهذه الزيادات والتحـسينات دون غيره من الكلام؟. لا بد أن إدراكهم أهمية الشعر باعتباره الوسيلة الأولى في نقل المآثر والأخبار، واعتماد الشفوية طريقاً أساسياً في نقل هذه الأخبار قد جعلهم يهتمون بتقنين الشعر على نظام يضمن لهم أقصى درجات الدقة والموثوقية والكفاءة.

إن الـــشاعر يـــدرك أنـــه يتعامل مع متلقٍ سماعي، وهذا يعني أنه ينبغي عليه أن يتقيد بأســـلوب محدد يفهمه السامع ويستطيع التواصل معه، ما شكّل قيداً على الشاعر يصعب التفلت مـــنه إذا أراد لشعره أن ينال القبول والخلود. وعلى الرغم من أنه ينقل للسامع أشياء يعرفها إلا أنـــه يدرك- بذائقته وفطنته- أن عليه أن ينقلها بأسلوب متميز ومغاير للغة الاعتيادية المتواضع عليها، وهنا يكمن تميّز الشاعر المبدع عن غيره.

لقـــد فـــرض التلقـــي السماعي أن تكون ألفاظ الشاعر سهلة ومعانيه واضحة، يصوغها الـــشاعر بقـــوالب متميزة، حتى تتحقق عملية التلقي على أكمل وجه، بغض النظر عن مقاصد الـــشاعر وآرائه وأحاسيسه؛ لذا كانت وعورة الألفاظ ووحشيتها وغرابتها وبعدها عن الاستعمال أســـباباً كافية للتعريض بالشعر أو رفضه؛ لأنها تنافي مقتضى حال المتلقي السماعي، كما كانت المعاني الغامضة سبباً- في أحيان كثيرة- لرفض الشعر، حتى في زمن الكتابية، كما هو الحال في موقف النقاد من شعر أبي تمام والمتنبي.

---

[١] القرطاجنـــي، حـــازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦ ، (ص ١٢٢٠).

وعلـــى الرغم من أن القافية كانت ضابطاً إيقاعياً يحقق نوعاً من التناسق الصوتي الذي يحـــافظ علـــى تواصل عملية التلقي، والإبقاء على يقظة المتلقي، إلا أنها كانت قيداً يكبل قرائح الـــشعراء، لأن الشروط التي ارتبطت بها تفرض على الشعراء التزاماً كاملاً يتحدد على أساسه مدى شاعريتهم وامتلاكهم لشرائط الموهبة الشعرية. فكان على القافية أن تكون ملائمة للغرض الشعري، سهلة، يقتضيها الكلام، وخالية من "التضمين"[1] الذي يتنافى ومتطلبات التلقي الشفاهي الـــذي يفترض اتساقاً زمانياً ومكانياً بين اللفظ والمعنى، بحيث ينتهي المعنى عند الوقوف على القافـــية. وهذا يعني أن "القافية المستدعاة"[2] تقع في باب المرفوض المعيب من الشعر. فقد عدّ الـــنقاد مثل هذا النوع من القوافي دليلاً على عجز الشاعر؛ فالمتلقي السماعي يتابع– زمانياً– ما يقـــوله الشاعر، ولا تنطبع في ذاكرته أقوال الشاعر جميعها، إلا ما كان منها واضحاً ومحتفظاً بوجود مستقل ومنفصل للمعنى، لذلك كانت وحدة البيت– ووحدة الشطر– من أهم المعايير التي اشـــترطها النقاد لجودة القصيدة، فالبيت المستقل يعني وجوداً مستقلاً، ومن ثَمَّ، يعني فهماً محدداً ومتكاملاً لمرامي الشاعر ومقاصده.

ويمـــثل الإنشاد جانباً أساسياً وهاماً من جوانب التلقي السماعي، وليس مجانبة للصواب القول إن الإنشاد كان الأساس الأول الذي يعتمده الشاعر لإيقاع الأثر في المتلقي، فالإنشاد "من أكثـــر المـــصطلحات ثـــراءً وإيحاءً، فهو يتصل بنظام اللغة وبعناصر الإدهاش والجمال فيها، ويتـــصل مـــن جانب آخر باللفظة وتكوينها، بجرسها الرنان وصورتها المفضية إلى القلب"[3].

---

(1) التـــضمين: أن يحـــتاج الـــشاعر لإتمـــام معناه إلى أكثر من بيت، بحيث لا يكتمل المعنى عند حدوده البيت الـــشعري المـــستقل. انظر: الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، مطبعة دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢، ١٠٩/٢.

(2) القافـــية المـــستدعاة: وهـــي أن لا يكـــون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط، فتخلو حينئذٍ من المعنى، انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١، ٧٣/٢.

(3) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب؛ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص ١١٨.

ولــذلك كانت له طقوسه الخاصة التي تحفظ صفاء عملية التلقي، وتضمن إحداث الأثر المرجوّ فــي المتلقي. فكان الشاعر ينشد قائماً، يختار أبهى الثياب وأجملها، والشاعر المحظوظ من كان يمــتلك صــوتاً شجياً. فإن جمال الصوت قد يعدل جمال الشعر، وربما غطى الكثير من عيوبه وهناته، وقد مدح الأعشى بأنه صناجة العرب[1]، لحسن صوته وإجادته إنشاد الشعر.

لقد حافظ الإنشاد على استمرارية التلقي السماعي، فالإنشاد رفيق الشعر الذي لا يفارقه، وهــذا يعنــي أن شفاهية التلقي ظلت مستمرة، حتى بوجود الكتابة وانتشارها على نطاق أوسع، وظــلّ الشعر يحاكم بمعايير الشفاهية على الرغم من تدوينه في الكتب النقدية والأدبية، وإمكانية تلقــيه بــصورة تخــتلف بإجــراءاتها وممارســاتها عــن التلقــي الــشفاهي؛ لأن الــشعر – وخاصــة شعر المديح – كان يقتضي "حضوراً جسمانياً للممدوح الذي يصبح ضرورة متلقياً شفوياً"[2]، كما أن الشعر الذي يعتمد على طريق الإلقاء في محفل جماهيري "يتطلب تلقياً شفويّاً ســريعاً يدفــع الشاعر إلى استبطان صوت الجماعة في قصيدته"[3] حتى لا يخرج الشاعر عن حدود مواضعات هذه الجماعة، ومن ثَمَّ، يحقق شعره درجة أكبر من التمثل لدى المتلقي.

إن العبء الإضافي الذي شكلته طبيعة التلقي السماعي قد جعل الشاعر يفكّر ملياً قبل أن يذيع أشعاره ويجعلها على مسامع المتلقين، فلربما جعله مثل هذا النوع من التلقي يعيد النظر فيما يؤلف مرات كثيرة، واضعاً في مخيلته متلقياً يعتمد السماع وسيلته الأولى– وربما الأخيرة– في فهــم الــنص الشعري. ولأن المتلقي كان الهدف الأول والأخير– عند معظم الشعراء– فقد كان إرضــاؤه الغاية الأولى التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، ولهذا السبب راح الشعراء ينهلون من مصادر الثقافة والمعرفة ليقفوا على ثقافة يستطيعون من خلالها توفير كل ما من شأنه أن يحوز

---

(1) انظــر، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢، ٢٥٨/١.

(2) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ١١١.

(3) المرجع السابق، ص ١١١.

على إعجاب المتلقي، والسبب نفسه دعا النقاد إلى اشتراط الثقافة لنجاح الشاعر في إبداعه،حيث يقـول ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ): "وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب.. فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه بروايته الشعر"[١].

وإذا كـان النص الشعري يحاكم بمعايير الشفاهية، فإنه -من جهة أخرى- ترسيخ لهذه المعاييـر، فالشاعر يبحث في شعره عما يتوافق مع هذه المعايير، لأنه يعرف أنه سيحاكم بمدى التـزامه بهـا؛ فهـو يبحث عن الوضوح لأنه سيحاسب على غموضه، ويختار الألفاظ السهلة المـستعملة، لأنه سيذم باستخدامه الغريب والوحشي. والشاعر محكوم بسلطة المتلقي السماعي الـذي يمـثل الشريحة الكبرى التي يريد الحصول على قبولها ومباركتها. لذا، على الشاعر أن يجـرد مـن نفسه متلقياً، يعرض عليه كل ما ينوي قوله، فيختار ما يظن أنه سيحظى بالقبول، وينتقـي كـل ما من شأنه أن يثبت في الذاكرة، فعليه أن يفكر تفكيراً "يمكن تذكره، ففي الثقافة الشفاهية الأولية عليك لكي تحلّ مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبّر عنه لفظيّاً واستعادته على نحو فعّـال؛ أن تقـوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الـشفاهي"[٢]، لأن المتلقـي الـشفاهي يقتـصر بتلقيه على متابعة التلقي زمانياً حسب التسلسل الصوتي لنطق الأحرف والكلمات، فلا يستطيع أن يسترجع أو يستدبر ما لامس سمعه للتو، لأن ذلـك سـيثنيه عـن مـتابعة التلقي؛ لذلك أكّد النقاد العرب القدامى ضرورة الملاءمة بين اللفظ والمعنـى، والتركيـز على سلاسة النظم، بحيث إنّ الكلام الجيد ما سابق لفظه معناه إلى السمع "حتـى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد"[٣]. وهذا تأكيد على ضـرورة اسـتواء الـنظم وتلاحم أجزائه، وتجنب كل ما يمكن أن يخدش صفاء عملية التلقي ويحول دون إتمامها على الوجه الأمثل.

---

(١) ابن رشيق: العمدة ١/١٩٧.

(٢) أونـج، والتـر.ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين،ومحمد عصفور،الكويت،المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٤، ص٩٤.

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ٦٧/١.

ولمـــا كانـــت غاية النقاد والشعراء– على حدّ سواء– المحافظة على صفاء التلقيَ، فإن مخالفة الشاعر طبعه، وانتقاله من أسلوب إلى آخر على نحو مفاجئ يحدث فجوة تؤثر سلباً في عملــية التلقي، وليس أدل على ذلك من طريقة أبي تمام(ت٢٣١هـ)– في الكثير من أشعاره– فقـــد كان يخرج من طبعه الحضري إلى تكلف لغة البادية، وما لا شك فيه إن مثل هذا الانتقال المفاجـــئ الـــذي لا يتوقعه المتلقي يؤثر في تقبّله والإحساس بجماله، ويربك ذائقته ويفقده حسن الاســـتماع؛ فـــإن أبا تمام "حاول الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفـــظ، فقـــبح فـــي غيـــر موضـــع مـــن شـــعره"[1]. وقـــد ســـمى القاضـــي الجرجانـــي (ت٣٩٢هـ)ذلك "الحمل على القريحة"[2].

إن الشاعر المطبوع يستطيع أن يستشعر– بما أوتي من موهبة وقريحة– ما يناسب قوله مـــن الألفـــاظ والأساليب، فيستعمل جيدها ويتجنب الوقوع في وحشي الألفاظ ومعقد التراكيب، ومستغلق المعاني، وهي أمور يترك تقديرها للطبع والموهبة.

لقد انتقلت عملية التلقي– بانتشار الكتابة– من مرحلة إلى أخرى، ومن طبيعة إلى طبيعة مغايرة– بالضرورة–، وكان ينبغي أن يرافق هذا الانتقال النوعي تغاير في طبيعة التلقي، وتغاير في طبيعة المعايير النقدية التي رافقت عملية المتلقي، وهذا ما لم يحدث بشكل واضح، فالمعايير القديمـــة التي ارتبطت بالتلقي الشفاهي ظلت هي المسيطرة في الأحكام والممارسات النقدية، بل إن معاييـــر الـــشفاهية أصـــبحت مقدسة قداسة اللغة نفسها. وكأن مثل هذه المعايير تمثل انتماء قومياً "ولهذا كانوا يعدّون كل خروج عنها، خروجاً عن هذه الهوية وانحرافاً عن المثال الشعري العربي، وإفساداً للشعر ذاته"[3]. فالشعر أحد الملامح البارزة لهذه القومية، ولذا ينبغي أن يصان بقـــواعد ومعاييـــر تحول دون تخليه عن هويته وانتمائه. وقد أدت هذه المعايير وظيفتها بشكل

---

(1) الجرجانـــي، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، صيدا – بيروت، دار المكتبة العصرية، ١٩٦٦، ص١٩.

(2) المصدر السابق، ص١٩.

(3) أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٩، ص ٣٣-٣٤.

كبير، على الرغم من أثرها السلبي على عملية الإبداع الشعري، فقد راعت هذه المعايير أحوال المتلقي بجوانبها كافة، واهتمت بصفاء عملية التلقي، ولكنها تجاهلت المبدع واكتفت بقسره على الاستجابة لمطالب المتلقي.

إن انتشار الكتابة وانتقال المتلقي- في جانب منه- إلى الصورة الكتابية كان يفترض به أن يغيـر فـي المعايير النقدية، لأن الناقد- في هذا النوع من التلقي- يتعامل مع نصّ مكتوب، وهـذا يمـنحه قدراً أكبر من التأني في التعامل مع النص "فلم يعد الشاعر هو الذي يتكلم وإنما الـشكل والمادة التي تشكّل فيها هي التي تتكلم. كما لم تعد القصيدة تنطق أو تكتب لمرة واحدة لتدفن، وإنما أصبحت دائمة الكلام، شاهدة على كل من قرأها، فخرجت بذلك من متعة المناقشات الذهنية إلى متعة النظر والتلقي البصري"(١).

فالمتلقـي يستطيع أن يستخدم حواسه المختلفة- وبصورة منظمة- في التعامل مع النص الشعري، ولم يعد مجبراً على توجيه حواسه كلها كما هي الحال في التلقي السماعي، ويمكنه أن يـستعين بمـا يـشاء مـن الأدوات التي تمكنه من فهم النص وتدبّر دلالاته. ولذلك، كان من المفـروض- والأمـر كـذلك- أن تتـراجع- أو تختفي- الكثير من معايير الشفاهية المرتبطة بوضـوح المعنـى وسهولة الألفاظ والتراكيب، ووضوح العلاقة بين أطراف التركيب المجازي الـذي تتشكل منه الصورة الشعرية، ولكن ذلك لم يحدث، وبقيت معايير الشفوية تتصدر الأحكام والممارسات والتنظيرات النقدية، حتى في عصور النقد المتأخرة.

وقـد شـكل عمود الشعر العربي الذي بدأت عناصره بالتشكّل المنظم بدءاً من الآمدي (ت٣٧٠هـ) والقاضـي الجرجاني، ثم استوى عوده على يد المرزوقي(ت٤٢١هـ) ترسيخاً لمعاييـر التلقـي الـشفاهي المستند إلى الوضوح والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه،

---

(١) يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٤، ص١٥٥.

ووضـــوح العلاقة بين أطراف الاستعارة– إلى غير ذلك من العناصر –[1]، ولا شك في أن مثل هـــذه المعاييـــر – وإن كانت ضرورية لانتظام الشعر واستواء نسجه– كان يمكن الاستغناء عن بعضها في ضوء توفر وسائل أخرى تحفظ لعملية التلقي سلامتها وتمامها، فالنص المدوّن يمكنه أن يقـــدم للمتلقي بدائل تغنيه عن قيود النص الشفاهي الذي كان الناقد يجتهد لمحاولة تدوينه في الذاكرة.

ولكـــن الأمر الذي ينبغي ذكره أن استمرار المعايير القديمة المرتبطة بالشفاهية والتلقي السماعي، في الحكم على جودة الشعر العربي لم يكن أمراً مستغرباً، بل ويعتبر أمراً طبيعيّاً إذا نظـــر إلـــيه مـــن زاوية الطريقة التي كان الشعر يؤدى من خلالها، وهي طريقة تعتمد الإنشاد والإلقـــاء الشفوي أمام جمع من الناس. ولذلك، كان من الطبيعي أن تحتل معايير الشفوية مكانة مـــرموقة وحـــضوراً بـــارزاً فـــي الـــتعامل مع النص، وهذا يعني أن انتشار الكتابة لا يعني – بالضرورة– اختفاء الأساليب الشفاهية في تلقي الشعر ونقده.

ولكـــن الأمـــر الغريب أن يتعامل النقاد مع النص الشعري بوصفه وجوداً شفاهياً على الرغم من أن معظم النصوص الشعرية قد انتقلت من الوجود الشفاهي إلى الوجود الكتابي، لذلك لـــم يعد ما يبرر التمسك الحرفي بمعايير القدماء التي اشترطها النقاد القدامى لتتناسب مع طبيعة التلقـــي حيـــنها. فما الفائدة التي سيجنيها القارئ من النص الواضح إذا كان بمقدوره أن يستمتع باكتشاف دفائن النص الغامض ومغاليقه؟ وما ضرورة التشبيه القريب إذا كان باستطاعة الشاعر أن يعبـــر عـــن خلجات نفسه بصورة أعمق من مجرد التعبير عن الشبه الظاهري بين الأشياء والموجـــودات؟؛ ولكن ينبغي التنبه إلى أن النص الشعري– وإن كان يدون فيما بعد– كان يؤلف لمتلقّ شفاهي قبل تحوله إلى نصّ كتابي في المؤلفات والكتب؛ ولذلك كانت الأحكام النقدية التي

---

[1] انظـــر، المرزوقي، أبو علي : شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٧، ٩/١.

دونــت فـــي المؤلفات النقدية مرتبطة بالعلاقة بين النصّ والمتلقي السماعي. وهذا يعني أن نقد الـــشعر كان ينبغي له أن يتخذ شكلين أو اتجاهين، يرتبط شكله الأول بنقد الشعر باعتبار التلقي الشفاهي، بينما يتخذ الشكل الآخر طريقاً مغايراً في طبيعة التعامل مع النص بوصفه نصاً مكتوباً لا تنطبق عليه معايير الشفاهية جميعها.

لقد تطورت الحياة العربية، وانتقلت من البداوة إلى المدنية والحضارة، وكان لا بد من تطــوّر مماثــل في طبيعة التقديم الشعري، ولذلك فقد أوجد الشعراء- المحدثون- طرقاً جديدة للــتقديم الــشعري تلائــم العــصر ومتطلــبات الحــضارة والمدنـــية، وتغيــرت- تبعاً لهذا التطور- عادات التلقي، فما كان ملائماً في البيئة القديمة لم يعد- معظمه- ملائماً للبيئة الجديدة التــي تطــوّر فــيها العقل العربي، بحيث أصبح الإنسان العربي قادراً على مواكبة التطورات الــسريعة في الحياة بجوانبها المختلفة : الثقافية والسياسية والاجتماعية .. ولكن تطوّر النقد ظلّ بطيئاً، فابتعد- شيئاً فشيئاً- عن مواكبة التطور في التقديم الشعري وتنوع أساليب الشعراء، فبدا ذلك واضحاً من خلال مواقف النقاد من الشعر المحدث والغموض الذي كان يوصف به، بحيث عجــز الــنقاد عــن استيعاب الدلالات السياقية التي انطوت عليها الأساليب الجديدة في التعبير والتصوير.

ارتبط التلقي الشفاهي- في معظمه- بالقصائد المدحية والمناسباتية، ولذلك جاءت معظم المعاييــر النقدية متصلة بمدى ملاءمة الشعر لمعطيات الطقس الإنشادي الذي كان يُلقى فيه هذا الــشعر، وهذا يفسر وجود الكثير من الملاحظات النقدية التي أطلقها الممدوحون- على اختلاف طــبقاتهم ومــراتبهم- على الشعر المنشد، وهي أحكام جزئية يرتبط معظمها بالأخطاء اللغوية وأخطاء الشعراء في مخالفة مقتضى الحال.

وربمــا يومئ هذا الأمر إلى أن الأحكام والمعايير التي ابتدعها النقاد كانت في الأصل مجــرد نقل لما كان يدور في قصور الخلفاء والأمراء، وما تمخض عن هذه المجالس من آراء

وتعليقات حول هذا البيت أو ذاك، وهذه الكلمة أو تلك، وهي أحكام جزئية لا تتصل بجمالية البيت الشعري بوصفه مصدراً ومنطلقاً لهذه الأحكام. فالشعر لم يكن يدرس لذاته، أو لبيان جمالياته التي تميزه بوصفه وجوداً مختلفاً عن غيره من الفنون التعبيرية الأخرى، بل إن منطلق أغلبية النقاد ومقصدهم كان لغايات خارجية لا ترتبط بماهية النص الشعري ذاته. فعندما صرح الآمدي بأنه سيعمد إلى الموازنة بين أبي تمام والبحتري(ت٢٨٤هـ) انطلاقاً من البحث عن أشعار الشاعرين في الموضوعات الشعرية المختلفة، وتشابههما في الأغراض، كان هذا التصريح يوحي بالموضوعية والحيادية، وأن النص سيكون منطلقه في عملية الموازنة النقدية، ولكن هذا الشعور يزول تدريجياً أثناء قراءة موازنته، وتمعن الأحكام النقدية التي أطلقها على كلا الشاعرين، إذ يبدو جلياً افتقاد أحكامه إلى الحيادية والموضوعية، لأن منطلقه في دراسة أشعار الشاعرين كان مرتبطاً بتصور مسبق حاول إبراز عناصره والتحقق من توافرها في أشعارهما.

لقد انطلق الآمدي- في موازنته- من خلال عرض أشعار أبي تمام والبحتري على المعايير القديمة التي شكلت- فيما بعد- عناصر عمود الشعر العربي، ولما كان أبو تمام مخالفاً لهذه المعايير- في أكثر شعره- وكان البحتري ملتزماً بها، بدا من الواضح أن المحاكمة قد انتهت قبل أن تبدأ، على الرغم من أن الآمدي اجتهد في محاولة الإيهام بالاعتماد على النص الشعري وحده في عملية التقييم والنقد.

أما الباقلاني (ت٤٠٣هـ) فهو من أوائل النقاد العرب الذين تعاملوا مع نصّ شعري متكامل، بحيث تناول في كتابه "إعجاز القرآن" قصيدتين كاملتين: إحداهما لامرئ القيس والثانية للبحتري[1]. وكان في مقدور الباقلاني أن يخرج بنقد عميق وبديع لو عمد في تناوله لهذين

---

[1] انظر، الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط٣، (د.ت)، ص ١٥٨-١٨٣ : معلقة امرئ القيس، ص ٢١٩-٢٤٥ قصيدة البحتري التي مطلعها:

أهلاً بذلكم الخيالِ المقبلِ   فَعلَ الذيْ نهواهُ أو لمْ يفعلِ

النصين إلى محاولة البحث عن مواطن الجمال والبراعة فيهما، ولكن تناوله لهما كان من خلال عرضـــهما على النص القرآني، بوصفه النص الإلهي الأرقى التي يتصف بالكمال والتناسق في أجــزائه كلها. وكانت غايته من خلال هذه العملية إبراز النقص في التعبير الإنساني مقارنة مع التعبيـــر الإلهـــي، وهذا يعني أنه ينطلق في نقده من تصور مسبق يقوم على أن النص البشري يشوبه النقص والعيب، وانطلاقاً من هذه الرؤية فقد اكتفى بالبحث عن العيوب ومواطن النقص، ومن بحث عن عيب وجده.

ويبدو أن الباقلاني قد نسي أن القرآن الكريم تحدى قوماً اتصفوا بالفصاحة والبلاغة، في شعرهم ونثرهم، وهذا يعني- من الناحية النقدية- أن شعرهم ينبغي أن يتصف بالجمال والجودة بوصـــفه ثمرة عقلهم وبلاغتهم. ولكنه اكتفى بمحاكمة الشعر من الناحية الدينية التي تقضي بأن القـــرآن الكـــريم أشرف كلاماً وتعبيراً من شعرهم، وهذا يعني- كذلك- أنه لم ينظر إلى النص الـــشعري بوصفه وجوداً مستقلاً ينبغي التعامل معه على هذا الأساس. فإن جمال الشعر وجودته مدعاة للإعلاء من شأن القرآن وإثبات إعجازه.

لقد تعرض الشعر العربي- في رحلته الطويلة- إلى ممارسات نقدية متراكمة ومتنوعة، ومـــتفاوتة بين البعد والقرب من النص الشعري، وساهمت عمليتا التلقي: الشفاهي والكتابي، في صـــياغة الكثيـــر من الأحكام والتنظيرات النقدية التي تصبّ- على الرغم من أوجه الاختلاف بينما- في تحقيق مصلحة مشتركة، هدفها الأبعد البحث عن جمال النص الشعري، هذا الجمال الـــذي يحقـــق المـــتعة الجمالية والمنفعة للمتلقي. فالغموض في النص المكتوب لا يتعارض مع الوضوح في النص السماعي، لأنه غموض مقصود يمتع المتلقي أثناء محاولته اكتشاف إشاراته ومفاتـــيحه، وهو غموض يعيه الشاعر ويقصده، ولكنه يترك للقارئ المتميز مفاتيح الولوج إلى أعماقه واكتشاف دلالاته التي ينطوي عليها.

كمـــا أن الــصدق الواقعـــي الذي تلحّ عليه شفاهية التلقي، يقابلها صدق فني يعبّر عنه بأســاليب بديعة تلغي الحواجز بين تناقضية الصدق والكذب، وتحوّل المجاز والكذب إلى طاقة جمالية كامنة تنتظر من المتلقي أن يكشف عنها ويتحصل على اللذة والمتعة التي يبحث عنها.

لقــد أدى شــيوع الكــتابة وتدوين الشعر إلى نشوء صراع مرير بين سلطتين تحاولان الــسيطرة علـــى الإبـــداع الشعري، سلطة الإبداع من جهة، وسلطة المتلقي، من جهة أخرى؛ فالــشاعر يبحث عن متلقٍّ متميز يستطيع أن يرقى إلى المستوى الفكري والفني والإبداعي الذي يؤســس علـــيه شعره، بينما يطلب المتلقي شعراً يوافق هواه وميوله وقدراته. ولما كانت سلطة التلقـــي هـــي المحدد الأساس لخلود النص الشعري ونجاحه، كان على الشاعر أن يرضخ– في أحـــيان كثيـــرة– لهذه السلطة، وهذا يعني أن الشاعر أصبح رهينة بين خصوصية التلقي الذي يـــريدها، وتلقـــي العامة الذي تفرضه سلطة الأغلبية ، وما محاكمة أبي تمام بمعايير القدماء إلا تجسيداً لهذه السلطة.

وكـــان أبـــو تمام على وعي تام بوطأة هذه السلطة وأثرها في توجيه الإبداع الشعري، ولكنه آثر أن يكتب ما يريد، لا ما تريده السلطة، ولكنه واجه نقداً عنيفاً ورفضاً مستمراً. وربما لهذا السبب أوصى البحتري– إن صحت نسبة هذه الوصية لأبي تمام– أن يلتزم بالأعراف التي تفرضـــها ســـلطة التلقـــي حتى يكتب لشعره النجاح[1]. إن هذه الوصية تدل دلالة واضحة على الـــصراع المريـــر الذي كان يتعرض له الشعراء في رحلة إبداعهم من أنواع سلطوية مختلفة، تـــراوحت بين السلطة الاجتماعية والدينية والسياسية واللغوية..وكل نوع يحاول بسط سيطرته وتطبيق معاييره لقبول النص الشعري واستجادته، وكان على الشاعر أن يخضع شعره لعمليات تغيير وتبديل حتى يحظى بالقبول لدى هذه السلطات التي تمثل بالنسبة له قارئاً ضمنياً يضعه في مخيلـــته. فلـــم يكن الشاعر ينشئ الشعر لنفسه "بل لغيره– لمن يسمعه، لكي يتأثر به..وهذا مما

---

(1) انظر نص الوصية: ابن رشيق: العمدة، ١/١١٤-١١٥، والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ٢٠٣.

جعل الشاعر مسكوناً بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري"[1].

وعلى الرغم من سيطرة المعايير السلطوية التي تبلورت ضمن شروط التلقي الشفاهي، إلا أن الـتطور الكبيـر الـذي تعـرض له الشعر العربي والثقافة العربية باتساع رقعة الدولة الإسـلامية، والتمازج الثقافي والحضاري الذي رافق هذا الاتساع، إضافة إلى انتشار الكتابة، قد سـاهم- إلى حد كبير- في تغير في طبيعة النظر إلى الشعر العربي- والشعر المحدث خاصة- وليس أدل على ذلك من دفاع القاضي الجرجاني عن المتنبي ضد من عابوه ،على الرغم من أنه في دفاعه كان يتهيب القدماء ومعاييرهم[2].

كمـا أن حـديث النقاد عن التخييل وارتباطه بقضية الصدق والكذب يدل دلالة واضحة علـى تحررهم- النسبيّ- من وطأة القديم وسلطته، ولكن هذا التحرر ظل يدور في فلك النظرة الدينـية والأخلاقية لماهية الشعر المرتبطة بمسألة الصدق والكذب، وإن كان هذا التحرر يصب في مصلحة الشعر والشعراء؛ لأنه يدل على تطور في الفهم لماهية الشعر القائمة على التخييل، خاصـة عند النقاد والفلاسفة الذين تأثروا بالفكر اليوناني. إذ ساهمت مباحث الفلاسفة في ماهية الـشعر في التخفيف- النسبي- من ربط الشعر بالكذب، فجاءت مناقشاتهم لهذه الماهية مرتبطة بالكـذب في المحصلة النهائية، فلم يتمكن النقاد من التخلص- نهائياً- من النظرة الاتهامية التي وصم بها الشعر والشعراء- على حد سواء-.

وقـد سـاهم الانتقال بالشعر من الشفاهية إلى الكتابية في تفاقم الحديث عن ثنائية الطبع والـتكلف وما ارتبط بها من مصطلحات وُصف بها الشعر والشعراء، فأصبح ينظر إلى الشعر -فـي ظل انتشار الكتابة- باعتباره صناعة يمتلك الشاعر ناصيتها ويتمكن من أدواتها، ولم يعد الشعر معتمداً- في مجمله- على الطبع المجرد، بل أصبح عملية عقلية ذهنية يتأنى الشاعر في

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص٢٢.

(2) انظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص١٥.

إبـــداعها وإنـــتاجها، وربمـــا لهذا السبب جاء تأكيد النقاد القدامى على ضرورة التزام الشعراء بمعاييـــر الـــشفاهية، لأنه أصبح بمقدوره أن يطيل التفكير ويعاود النظر فيما سيقول، ولهذا كان حساب الشعراء المحدثين عسيراً.

وعلـــى الرغم من الانتقال النوعي للإبداع الشعري- من الشفاهية إلى الكتابية- إلا أن ذلك لا يعني- بالضرورة- أن يتخلى الشعر عن ارتباطاته السابقة التي تتعلق بوجوده أصلاً، لأن الـــشعر يظـــلّ فنّاً إنشادياً يتطلب متلقياً شفاهياً في الأحوال جميعها. إضافة إلى أن عملية التلقي الكتابـــي لا تخلـــو مـــن ارتباطها بطقوس التلقي الشفاهي، حتى في أثناء قراءة النص الشعري المكـــتوب. ولكـــن الشعراء بدأوا يتحررون -شيئاً فشيئاً- من وطأة المعايير القاسية التي كبلت قـــرائحهم، فكان أن خفت وطأة النظرة الدينية إلى حقيقة الشعر وماهيته، حتى فصل النقاد -في وقـــت مبكر- بين الدين والشعر، كما فعل ابن أبي عتيق[1]،والقاضي الجرجاني[2] وغيرهم. كما أثـــرت البيئة الجديدة في إنتاج تعبير شعري يختلف عما ألفه الناس، فأصبحت المبالغة والمغالاة صفة تميز الشعر المحدث، في حين كان الصدق وتصوير الواقع أساساً في أشعار القدماء.

ثانيا: سلطة الذوق واللياقة[*]:

لعل البحث في طبيعة الأحكام الصادرة عن الذوق من أعقد الأشياء، ذلك أن الذوق ليس تجسيداً لشيء محسوس، بل هو إفراز لمجموعة من النتاجات الفكرية والأيديولوجية التي شكلت حـــياة الفرد والجماعة عبر أجيال متعاقبة وميزتها عن غيرها. والإنسان- شاعراً أم ناقداً- ابن

---

(١) انظر، الأصفهاني، أبو الفرج : كتاب الأغاني، بيروت- لبنان، مؤسسة جمال للطباعة، (د.ت). ١/١٠٨.

(٢) انظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص٦٤.

(*) بُحـــث هذان الموضوعان بصورة مستقلة في رسالتين جامعيتين، حملت الأولى اسم : نظرية الذوق في النقد الأدبـــي عـــند العرب من القرن الرابع الهجري حتى نهاية القرن السابع الهجري، للطالب وليد ربابعة، جامعة اليـــرموك، اربد - الأردن، ١٩٩٥. والثانية عنوان : اللياقة في النقد العربي القديم، للطالب جبر العزام، جامعة اليرموك، اربد - الأردن، ٢٠٠٠م.

بيئته، يتأثر ذوقه بمعطياتها ومعالمها، ويستمد أفكاره ولغته مما توفره له هذه البيئة خلال مراحل حــياته المخــتلفة، ولــذلك يبدو التباين والاختلاف بين أشعار الشعراء الذين ينتمون إلى بيئات مخــتلفة، إلى درجة يصبح فيها ما يناسب بيئة ما من الكلام معيباً في بيئة أخرى. فالبيئة تسهم- بــشكل كبير- في تحديد طبيعة الكلام والعناصر التي يتشكل منها حتى يكون ملائماً للذوق العام الذي يميز بيئة عن أخرى، ويكون الزمن عاملاً مؤثراً في ترسيخ ما اصطلح عليه ليصبح- فيما بعد- قانوناً عاماً لا يجوز الخروج عنه أو تجاوزه.

إن البيــئة- والأمــر كذلك- هي التي تفرض ما يجب أن يقال وما لا يجب قوله، لأن الحكم- في نهاية الأمر- سيرتبط بمدى ملاءمة الكلام لمواضعات البيئة والذوق العام الذي تشكل عبــر حقب متتابعة من الزمن؛ فالذوق الذاتي ليس عنصراً فردياً منفصلاً عن الذوق العام الذي يــتخذ شــكل الطابع المميز لبيئة معينة، بل هو جزء لا يتجزأ منه. ولكن هذا الأمر لا يعني - بالضرورة- نفي التمايز في الأذواق الفردية لكل إنسان، لأن الذوق الفردي يعبر عن وجهة نظر فــردية ذاتــية قد لا ترتبط بمواضعات الجماعة والذوق الجمعي. فلكل إنسان ذوقه الخاص في الأكل واللباس والجمال، وهو ذوق يستمد عناصره ومعاييره من أهواء النفس ورغباتها.

ولكــن استخدام الذوق في عملية نقد الشعر يختلف بعض الشيء، لأن ما يرضاه الذوق الفــردي قــد يكــون منفصلاً ومغايراً لمعايير الذوق العام، وفي هذه الحال لن ينظر إلى الذوق الفردي باعتباره مقياساً للحكم على الشعر، إضافة إلى أن الذوق الفردي عرضة لتدخل عوامل خارجــية تؤثر على طبيعة الحكم. ولذلك ميز النقاد، في مراحل النقد المختلفة، بين نوعين من الذوق: الأول ذاتي خالص يرتبط بالميول والرغبات الشخصية المجردة التي لا تستند إلى أسس ومعاييــر محددة، والثاني ذوق فنيّ مهذب، يماثل الأول في ارتباطه بالأهواء والرغبات، ولكنه يفتــرق عــنه فــي أنه ذوق يجمع إلى ذاتيته دعائم موضوعية تقربه من سمات العلم، كالثقافة والدربــة والــتهذيب والدرايــة، وهي الدعائم التي تشكل على أساسها الذوق العام بمواضعاته

وقوانينه، فالناقد المثقف يصدر في أحكامه من ثقافته التي تكونت لديه من خلال وجوده ضمن مرجعية أشمل وأوسع، تتمثل في إطار الذوق الجمعي.

وتظهر المؤلفات النقدية أهمية الذوق الفني بوصفه معياراً للحكم على جودة الشعر، فلا يكـاد يخلو مصنف نقدي من إشارة- نظرية أو تطبيقية- إلى الدور الكبير الذي يلعبه الذوق في محـاولات استبطان عناصر الجمال في النص الشعري، ولا غرابة في ذلك، فالشعر- وإن كان يعتبـر صناعة عقلية- إلا أنه يبقى- في النهاية- جهداً إنسانياً نابعاً من الذات المبدعة، والذات هـي القـادرة على تقييمه والحكم عليه، إذا تسلحت بما يمنحها القدرة على ذلك، بحيث يصبح الـذوق المهـذب مـصدراً أساسياً من مصادر النظر العقلي المستند إلى أسس فكرية ومنطقية محددة، باعتبار الذوق "مزيجاً من العاطفة والعقل والحس"(١).

وإذا كانت العناصر التي يتشكل منها الذوق النقدي المهذب مستمدة من وحي الذوق العام في بيئة معينة، فإن الذوق النقدي سيتلون حسب المقتضيات التي يتطلبها الذوق العام، وهذا يعني أن الـنقد الذوقـي سيتأثر بمعطيات خارجة عن حدود النص الشعري والعناصر الجوهرية التي يتشكل منها؛ ولذلك جاءت الكثير من الأحكام النقدية متأثرة بالدين تارة، وبالبيئة الاجتماعية تارة أخرى، في حين أن بعضها كان متأثراً بالسلطة اللغوية والسلطة السياسية في أحيان كثيرة، ولهذا فإن الذوق العام- في حد ذاته- يشكل سلطة تؤثر في طبيعة الأحكام التي توجه للشعر، حيث تتم عملـية الـنقد من خلال عرض النص الشعري على منظومة المعايير التي شكلها الذوق العام، وبمقـدار موافقة الشعر لمقتضى الحال تكون درجته من الإجادة والتقدير ،والشعر الذي يخالف مواضـعات هذه المنظومة يحكم عليه بالرداءة، وعلى صاحبه بفلة الذوق وعدم مراعاة مقتضى الحال،وربما يحكم عليه بالنفي والإقصاء من دائرة الشعر والشعراء.

شايب، أحمد : أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٧٣، ص١٢٦.

لقــد منح الناقد القديم الذي هذب ذوقه ودربه على نقد الشعر سلطة مطلقة تؤهله لرفض النص أو قبوله دون إبداء الأسباب ، وهذا يعني أن الشعر ينتقل بين مجموعة من السلطات التي تتــنافس فــي الــسيطرة عليه بما تفرضه من معايير وشروط. فالناقد (العالم) يطبق- في نقده الشعر- ما تعلمه ضمن وجوده داخل الإطار المرجعي الأوسع، الذي شكل ذوقه وهذّبه، ولذا فإن مثل هذا الناقد سيكون ترسيخاً لمعايير الذوق العام، ومن ثَمَّ، فإن المعايير المستخدمة في عملية النقد لن تكون حيادية أو موضوعية، لأن الناقد ينطق باسم الجماعة، ودون وعي منه أحياناً.

وإذا كان الشعر- في نظر معظم النقاد، إن لم يكن جميعهم- صناعة عقلية واعية، فليس غريباً- إذاً- أن ينظر إلى الذوق نظرة مشابهة، ترى إمكانية صقله واكتسابه عن طريق الثقافة وطــول الممارســة لــنقد الشعر، ولذلك كان الجدير بالحكم- في رأي ابن سلام الجمحي- "هو الخبير به وأهل العلم به"(١).

وليس أهل العلم بالشعر إلا النقاد الذين دربوا أذواقهم وهذبوها بطول التعامل مع النص الــشعري، أو كمــا ســماها ابن سلام: "كثرة المدارسة"(٢)، وكثرة المدارسة تتطلب استمرارية الاستماع للشعر، والشعر- في معظمه- يمثل استجابة واعية لمقتضيات الأحوال والمقامات لدى المتلقي، وهذا يعني أن الشعر- أصلاً- متأثر بسلطة الذوق العام وبهذا يشكل الذوق العام سلطة مــزدوجة، فهو يؤثر في صياغة الإبداع الشعري من جهة، وهو المعيار الذي يحكم على الشعر مــن خلاله- من جهة أخرى. وهو معيار قوي لا يمكن تجاوزه، لأن ما اتفق عليه علماء الشعر "فليس لأحد أن يخرج منه"(٣).

لقــد شــكلت معايير الذوق العام سداً منيعاً في طريق التطور الشعري، لأن هذا التطور كــان مــشروطاً بالبقاء ضمن حدود مواضعات الإطار المرجعي الذي تبلورت خلاله منظومة الأحكام النقدية، ولذلك فشلت محاولات التطوير في بنية القصيدة العربية.

---

(١) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء، ٧/١.

(٢) المصدر السابق، ٦/١-٧.

(٣) المصدر السابق، ٤/١.

إن أي تطـــور في الذوق العام يحتاج إلى تطور أكبر في نواحي الحياة، فهو يحتاج إلى تطـــور اجتماعي، وتطور في منظومة القيم السائدة، ويأتي الزمن ليشكل عاملاً حاسماً في تغيير الـــذوق بصورة تدريجية. وهذا يعني أن الناقد سيمرّ بحالة صراع تتجاذبه قوتان: تربطه الأولى مع المواضعات الذوقية التي شكلت ذوقه النقدي، بينما تدفعه الثانية إلى محاولة التملص من قيد القديم، والانفتاح على منظومات ذوقية آخذة بالتشكل التدريجي، استجابة لمتطلبات العصر الذي تغيرت أحواله ومعالمه، ولقد برزت مثل هذه الحالة من الصراع- بشكل جلي- لدى أبي عمرو ابـــن العـــلاء- اللغـــوي المتزمت- الذي كاد يستجيب لرياح التغيير في عصره، مطلقاً مقولته المشهورة "لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته"[1].

إن انـــتماء أبي عمرو بن العلاء إلى بيئة اللغويين التي أسست بوحي من المحافظة على لغة القرآن الكريم، يفرض عليه تغليب نوع من الذوق الملائم لمعطيات هذه البيئة، ولكن التطور الحـــضاري والتقدم الزمني قد ساهما في تشكيل منظومة ذوقية تتناسب ومعطيات الواقع الجديد، ولكـــن هذه المسألة لم تكن سهلة أو سريعة، فقد تطلبت وقتاً أطول لتطورها، ولهذا "كان الشعر المحدث- وبخاصة شعر أبي تمام- يبلبل ذائقة بعض النقاد ويحيرهم"[2]،فهذا الشعر يجسد تطورا فـــي الإبـــداع الشعري يباين المستلزمات الذوقية السائدة، ولذلك قوبل بمعارضة شديدة من قبل النقاد.

إن الـــصراع بين معطيات الذوق العام ومعطيات الذوق الخاص ربما يؤدي إلى تباين، يمكـــن أن يصل إلى حدّ التناقض، في الأحكام النقدية الموجهة للشعر، فالأصمعي(ت٢١٦هـــ) -على سبيل المثال- يصدر حكمين متناقضين لاستجادة الشعر، يرى في أحدهما أن خير الشعر "ما أعطاك معناه بعد مطاولة"[3]، بينما يرى في الثاني أن "البليغ من طبّق المفصل، وأغناك عن

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٦٣/١.

[2] أدونيس، (علي أحمد سعيد) : الثابت والمتحول، الجزء الثاني، تأصيل الأصول، ص ١٩٦-١٩٧.

[3] المـــصري، ابـــن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـــ، ص ٤٥٥.

المفسّر"[1]. فهو يفضل الشعر الذي يتصف بالعمق والغموض، ثم يبين أن البليغ من يقدم كلامه واضـــحاً لا يحـــتاج إلـــى الاســـتعانة علـــيه مـــن أجـــل تفـــسيره. فهـــذان الـــرأيان – إن ثبـــتت نـــسبتهما للأصـــمعي– يدلان على ازدواجية متناقضة ربما كان منشؤها الصراع الداخلـــي بـــين ذوقـــين يـــشوبهما التناقض، في أحيان كثيرة، ذوق يرتبط بمواضعات الجماعة ومعاييـــرها، وذوق آخر يتجه صوب النص وتستنبط منه معاييره، الأول يفضل الوضوح، بينما يرى الآخر أن جوهر الشعر لا يحدده وضوح النص، بل إن الشعر يقترب من جوهره كلما كان عمـــيقاً غامضاً، وهذا يعني أن الجهود النقدية– إلى زمن الأصمعي– لم تستطع أن تبتعد بالجهد الـــنقدي عـــن مواقف التأثر الآني، وتنقطع به عن صور التناقض التي بدت ثمرة طبيعية لهذا الانشداد العنيف إلى المعيار الذوقي الصرف.

ويجعل ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) من "الذوق الفني"[2] أساساً في عمليتي الإبداع الشعري والـــنقد الشعري، فالذوق الفني(المثقف) متطلب أساسي في عملية الإبداع الشعري، حيث يهذب هذا الذوق من خلال أدوات يجب أن يتوفر الشاعر عليها، ليمتلك القدرة على إنتاج نص إبداعي مقـــبول من المتلقي، على اعتبار أن الشعر صناعة تمر بمجموعة من الخطوات المتسلسلة حتى تـــصل إلـــى شـــكلها النهائي، يغيّر الشاعر ويبدل حسب ما يراه ملائماً لأذواق متلقيه ومراعياً لمعاييـــر العـــرف العـــام الـــذي ينتمـــي إلـــيه، فهو لا يرى الشعر "منفصلاً عن البيئة والمثل الأخلاقـــية"[3]، ولـــذلك فإن عليه أن يستلهم من بيئته ما يحقق له استمرارية التواصل مع الذوق السائد في هذه البيئة : يشبه كما يشبهون، ويمدح ويهجو كما يقررون، عليه– فقط– أن يتأقلم مع أذواق متلقـــيه، لأنهـــم هم الذين سيقبلون عمله أو يرفضونه في نهاية الأمر"، فإذا اتفق لك في أشـــعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها"[4].

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٠٦.

[2] عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط٣، ١٩٨١، ص١٣٣.

[3] المرجع السابق، ص١٣٤.

[4] ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦، ص١١.

لــذلك ينبغي على الشاعر أن يستخدم طريقتهم في التشبيه، وإن تباينت مع ذوقه، وعليه أن يبــتعد عن الغموض والعمق لأن أحوال المتلقي تقتضي ذلك، وأن يتجنب الفحش في القول، لأن الذوق الذي تربّى عليه يتعارض مع ذلك. وما على الشاعر إلا أن يستجيب-ودون مناقشة-. وليس هذا وحسب، بل إن سلطة الذوق العام كانت تصل إلى درجة التدخل في تعبيرات الشاعر، تغيّــر منها ما تعارض مع معاييرها وقوانينها، حتى لو كان الشعر تعبيراً عن الذات وما تحسّ به. فالآمدي يعيب أبا تمام في قوله:

أجْــدِرْ بجمــرةِ لــوعةٍ إطفاؤُهــا بالدمــعِ أنْ تــزدادَ طــولَ وقودِ[1]

لأن قــوله: "خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد"[2].

فالدمع- كما هي عادة العرب- وظيفته أن يطفئ الحزن واللوعة، لا أن يزيدهما، ولكن أبــا تمــام أراد غيــر ما تعارفت عليه العرب، لأنه إنما أراد التعبير عن شدة لوعته بحيث لا يستطيع الدمع إطفاءها، ولكن مقاصد الشاعر وأحاسيسه لا تؤخذ بالحسبان في النقد الشعري، إذا تعلق الأمر بمخالفة الذوق السائد لدى جماعة المتلقين؛ ولذلك فإن الآمدي- في توضيحه لأخطاء أبي تمام- يعرض الشواهد التي تظهر مفارقته لمواضعات الذوق العام والأعراف السائدة في كل معنى من المعاني.

ولكن النقد يبقى- في النهاية- عملا إنسانيا، يعتمد على معطيات من صنع الإنسان قبل أن يتــناول أســساً موضــوعية في الحكم على الأشياء، ولذلك فإن تسلل الذاتية إلى النقد مسألة مــتوقعة ولا يمكن السيطرة عليها "إذ كل ناقد موضوعي لا يستطيع أن يتحلل من تأثره الذاتي على إطلاقه"[3]. ولكن موضوعية الآمدي كانت قد استمدت عناصرها من معطيات عرفية ترتبط

---

[1] ديوان ابي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام, القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤، ٣٨٧/١.

[2] الآمدي: الموازنة، ٢٠٩/١.

[3] عامــر، فتحي: من قضايا التراث الأدبي: دراسة نصيّة نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥، ص٧٧.

بمعاييــر الذوق العام، فقد كان موضوعياً من وجهة نظره هو، لأنه احتكم إلى معايير سلطوية خارجة عن إطار الشعر، وأوهم الكثيرين بحياديته وعدم تعصبه، على الرغم من أنه صرّح بأنه مــن أنصار عمود الشعر وطريقة العرب. فيرى محمد مندور أن هذه الموازنة التفصيلية تظهر "أن الــناقد غيــر متعصب لأحد من الشاعرين ضد الآخر، فهو يورد أبيات كل منهما بل أبيات غيــرهما مــن الشعراء القدماء أو المحدثين ويقارن بين الكلّ، والمقياس عنده هو الذوق وتقاليد العــرب والحقائــق النفسية وأصول اللغة ووسائل الأداء"[1]، وما محاكمة الشعر بمقاييس الذوق العــام والتقاليد الموروثة واللغة إلا دلالة على تبعية الشعر لأعراف المتلقين وأحوالهم، وافتقاده إلى كيان مستقل يحفظ له حريته واستقلاله.

لقد كان الذوق العربي يؤثر الوضوح على الغموض، بإيحاء من طبيعة الحياة التي كان العربــي يعيشها، ولما كان الشعر أحد أهم وسائل الاتصال والتواصل بين الناس، كان الوضوح شــرطاً أساسياً فيه، وإذا أضيف إلى ذلك كله أنّ تلقي الشعر كان يعتمد على الشفاهية والسماع، بانــت أهمــية الوضــوح في إتمام عملية التلقي على الوجه المأمول؛ ولهذا السبب كان العرب يفــضلون التــشبيه على الاستعارة، لأن التشبيه يحفظ الحدود المنطقية بين أطرافه، بينما تختفي مــثل هــذه الحدود كلما اقترب الشعر من الاستعارة، فالاستعارة تبلبل ذوق المتلقي، وتخالف ما طبع عليه واعتاده في الشعر. وقد كان موقف النقاد من الاستعارة موقفاً مشابهاً إذ كان أخفّ هذه المواقــف وطــأة أن يعتبر في الاستعارة ما يعتبر في التشبيه من وضوح العلاقة بين أطرافها، حتى أصبحت الاستعارة نوعاً لا ينفصل من أنواع التشبيه، ولذلك حمل الآمدي حملة قوية على استعارات أبي تمام[2] لأنه خرج فيها من مواضعات الذوق العام، وأبعد العلاقة بين أطرافها[3]، وعلــيه، فإن الشاعر لا يملك إلا أن يجتهد في الملاءمة بين تجربته الذاتية وأحوال الذوق العام ومعايير اللياقة والعرف السائد.

---

(1) مندور، محمد : النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت)، ص١٥٠.

(2) انظر، الآمدي : الموازنة ١/٢٦١-٢٨١.

(3) انظر، المصدر السابق، ١/٢٦٦.

ويبين القاضي الجرجاني أن الحملة الواسعة التي تعرض لها الشعر المحدث لم تكن إلا بإيحـاء مـن تقـديس القديم الذي "ألفته النفس"[1]، ولا تأتلف النفس إلا ما وافق هواها وذوقها واستأنـست به، واعتادت سماعه حتى أصبح يشكل جزءاً من تكوينها، وقد كان الشعر العربي القـديم متماشياً مع مقتضيات الذوق العام، يتأثر به وينطق بلسانه، ولم يكن هذا الذوق قد تطور بمـا يلائـم المعطـيات الجديـدة للحياة المدنية، لذلك ظل الذوق معارضاً لأي تطور لا يستمد عناصره من الذوق السائد، خاصة من أولئك الذين نشأوا وترعرعوا في أحضان البيئة القديمة.

والـشعر – فـي رأي القاضـي الجرجاني – علم من علوم العرب[2]، يتشكل من خلال مجموعة من العناصر الذاتية والمعرفية، إذ يشترط فيه "الطبع والرواية والذكاء – ثم تكون الدربة مـادة لـه"[3]، وما حاجة الشاعر إلى الدربة والرواية إلا ليهذب ذوقه بما يلائم معطيات الذوق العام، الذي يشكل أنموذجاً ينبغي للشاعر أن يستلهم عناصره منه. فلما كانت البيئة القديمة تتطلب نـوعاً مـن الـشعر الرصـين، الجزل في ألفاظه ومعانيه، كان على الشاعر أن يستجيب لهذه المتطلـبات، ولكن النقلة النوعية التي أحدثها التطور الحضاري وانتقال العرب إلى بيئة جديدة، أصبحت تتطلب من الشاعر استجابة مشابهة، لذلك "اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً – وألطفها من القلب موقعاً"[4].

لقد حاول القاضي الجرجاني أن يخرج على معايير البيئة القديمة، في محاولة لإنصاف الـشعر المحدث الذي حوكم بمعايير لا تنسجم مع تطوره ووجوده المستقل، لأن تطبيق مثل هذه المعايير على الشعر المحدث يعني إصدار حكم مباشر برداءته. وقد أدرك القاضي الجرجاني أن طبيعة الحكم على الشعر ينبغي أن تسلك طريقين: أحدهما موضوعي والآخر ذوقي. حيث يرتبط

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص١٠.

(2) المصدر السابق، ص ١٥.

(3) المصدر السابق، ص١٥.

(4) المصدر السابق، ص١٨.

الجانب الموضوعي بالحكم على الشعر حسب معطيات الذوق العام واللياقة، كالتنبيه على الأخطاء النحوية والدلالية، والأخطاء العروضية، إضافة إلى التنبيه على أخطاء الشعراء في التشبيه والاستعارة...في حين يعتمد الجانب الذوقي– لديه– على "استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه"[1]. لأن معرفة الجيد من الرديء "باب يضيق باب الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه"[2].

ويشير مصطلح "الإجماع" الذي يأخذ به المرزوقي، إلى سلطة مطلقة لا ينبغي – حتى التفكير– في الخروج من ظلّها وقيودها، فالعناصر التي شكلت عمود الشعر العربي تمثل نوعاً من الإجماع الذي منح صفة الشرعية والتقديس، فهو "إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن"[3]، على الرغم من الاختلاف والتباين بين العناصر المؤسسة لهذا العمود وبين المعطيات الجديدة التي فرضتها البيئة الجديدة بكل ملابساتها ومتطلباتها. فكيف يمكن محاكمة نصوص شعرية تنتمي إلى بيئات زمانية ومكانية مختلفة بمعايير واحدة ؟ لأنه من الأولى على الناقد أن يكتفي– والأمر كذلك– بإصدار أحكامه المسبقة دون أن يكلف نفسه عناء التظاهر بالموضوعية والعدل، والاتصاف بصفات الناقد الواعي العادل.

ويربط عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) صعوبة تعليل الأحكام الذوقية بأمور تتعلق بمتلقي الشعر كالعصبية وضعف الذوق المهذب لديه "فإذا كانت العلوم التي لها أصول معروفة، وقوانين مضبوطة قد اشترك الناس في العلم بها...إذا أخطأ فيها المخطئ ثم أعجب برأيه، لم تستطع ردّه عن هواه...فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن، وأصلك الذي تردهم إليه، وتعوّل في محاجتهم عليه استشهاد القرائح، وسبر النفوس وفلْيها، وما يعرض فيها من الأريحية

---

[1] المصدر السابق، ص ١٠٠.

[2] المصدر السابق، ص ٩٩–١٠٠.

[3] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ١/١١.

عندما تسمع"[1]، ولأن المزايا التي "تحتاج إلى أن تعلمهم مكانها وتصوِّر لهم شأنها، أمور خفية، ومعـــان روحانـــية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها؛ حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة"[2]. وتنبثق هذه النظرة– لديه– من تـصوره العام لكيفية الحكم على النص الأدبي من خلال نظمه، بحيث تكمن القيمة الجمالية في الـنص بمـدى انطـوائه على تميز في استخدام مقتضيات النحو بصورة متميزة ومحكمة، فلا يـستطيع التمييـز بين تفاوت التراكيب النحوية وما ينبثق عنها من قيمة دلالية إلا كلٌ من أوتي طـبعاً مـثقفاً وقـريحة مهذبة؛ لأن القريحة والطبع المهذبين يمكناه من إدراك القيمة الجمالية والدلالية الناتجة عن تنوع الأساليب النحوية وتفاوتها، ومدى مناسبة أسلوب أو تركيب معين في المقـام الـذي يـرد فيه، بحيث لا يمكن لأي أسلوب آخر أن يسد مكانه ويقدم الدلالة بالصورة نفـسها. فالمسألة ذوقية– في أساسها الأول– والذوق المهذب هو الذي ينتبه إلى إدراك جماليات الأساليب في التراكيب النحوية.

ويمـنح ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) الذوق السليم سلطة كبيرة في الحكم على بلاغة العمل الأدبي، فيرى أن مدار البيان "على حاكم الذوق السليم، الذي هو أنفع من ذوق التعليم"[3]. فالذوق نـوعان– كما يراه ابن الأثير– أحدهما موهوب والآخر مكتسب يتحصل عند صاحبه من خلال التعليم والثقافة، ولكنه يفضل الذوق السليم المرتبط بالموهبة وصحة القريحة، لأن هذا النوع هو الـذي يتوصـل صـاحبه– من خلاله– إلى استكناه مواطن الجمال وعناصر البلاغة في النص الشعري، وبدونه يبقى الحكم ناقصاً يشوبه الخطأ والتكلف.

---

[1] الجرجانـــي،عبد القاهر : دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة – القاهرة، دار المدني– مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٢، ص٥٥٠.

[2] الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٥٤٧.

[3] ابـن الأثيـر، ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلّق عليه أحمد الحوفي. وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة، ١/ ٣٥.

والـذوق الـسليم– لدى ابن الأثير– هو الذي يميز اللفظ الجميل من القبيح، ويحدد مدى ملاءمـة اللفـظ للمقـام الذي يرد فيه، ولذلك يقول: "ونحن في استعمال ما نستعمله من الألفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز، وهذا كله يرجع إلى حاكم الذوق السليم"[1].

ويؤسـس حازم القرطاجني بحثه في علم الشعر على الذوق الصحيح، إذا يرى أن مثل هذا الذوق أساسي في هذا العلم، ولا يكون العالم بالشعر عالماً إلا إذا اعتمد على ذوقه السليم في الحكـم علـى الشعر، يقول– في حديثه عن صحة تركيب المعاني–: "وإنما يعرف صحتها من خللها أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التي تنسحب أحكامها على صنف منها، ومن ضروب بيانها...ولا بد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب وما يصح ومـا لا يـصح بالاسـتناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبارات في ضروب التناسـب"[2]، لأن مـسألة التناسب بين الألفاظ والعبارات مسألة يعزى كشفها إلى الذوق السليم، فقوانين التناسب مؤسسة على حكم الذوق لدى الشاعر، في أساسها.

ولم يفقد الذوق أهميته وسلطته على مر العصور والأزمان، وبقي أساساً في الحكم على جمالـيات النص الشعري، على الرغم من التغيرات والتطورات التي أصابت الشعر العربي في مـراحله المخـتلفة، فابن خلدون (ت٨٠٨هـ) يعرفه بأنه "حصول ملكة البلاغة للسان...وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علماً بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"[3]. وهذا يعني أن الذوق يمكن أن يهـذب ويـثقف بممارسة الكلام وتكرار الاستماع إليه، والذوق لا يقوم على قوانين محددة، ولذلك فإن "دراسة علوم البيان لا تحصل هذه الملكة، كما أن دراسة قواعد النحو لا تخلق اللسان

---

(1) المصدر السابق، ١/٣٠٠.

(2) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٥.

(3) ابـن خلـدون، عبد الرحمن:المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، الجيزة، ٢٠٠٤، ص ١١٤٩.

الــذي يستطيع أن يتكلم في صحة وإبانة، وإنما تستطيع القوانين البيانية أن تخلق ملكة في هذه القوانـــين، أما أن تخلق اللسان الذواق فلا"[1]. ولذلك فإن التنظير النقدي شيء، والنقد شيء آخر لا يتوفر للإنسان إلا إذا امتلك موهبة وذوقاً قادرين على تمييز مواطن الجمال في الشعر.

ولما كان الذوق إنما يُنمّى ويهذب بطول الممارسة وكثرة الاستماع للشعر، تبين السبب فــي كثــرة الأحكام التأثرية التي صدرت عن نقاد العصر الجاهلي، وهي أحكام جزئية تنم عن ذوق ينقــصه التهذيب والتدريب" فالملاحظات النقدية التي رويت وقيلت في بعض ما وصل إلينا مــن الشعر الجاهلي تؤكد أن نقدهم كان مبنيّاً على الذوق والفطرة التي تتأثر بما تسمع من قول فتــصدر الحكــم عليه غير معلل أو غير مشفوع بحيثياته"[2]، وكيف يستطيع الناقد أن يتجاوز الجزئيات وهو يعتمد في تلقيه على الطريقة الشفاهية السماعية، وهي طريقة لا تسمح بأكثر من إبــداء الآراء حــول جــزئيات بسيطة تنطبع في مخيلة المتلقي أثناء عملية التلقي. فالنقد – في نــشأته– إنمــا كــان يعتمد على الفطرة والذوق العام الذي ترسخ في نفوس الناس، يوجه الناقد ملاحظاته التي يرتبط أغلبها بالخروج الجزئي عن مواضعات الجماعة ومقتضيات اللياقة والذوق العام.

لقد صدرت عن نقاد العصر الجاهلي الكثير من الأحكام الذوقية المعللة، التي أوضح فيها أصحابها سبب جودة الشعر أو رداءته، كالروايات المشهورة عن طرفة بن العبد، وأم جندب، في حكمهــا بــين امرئ القيس وعلقمة الفحل. وهي روايات تدل على إرهاصات تنبئ بتطور النقد وانــتقاله مــن مجــرد الأحكام الانطباعية المجردة إلى نقد معلل، على الرغم من أن مثل هذه الروايات تحمل بذور الشك في طياتها، فهذه الروايات "دونت في العصور الإسلامية، أي بعد أن اتخذ النقد أصوله ومناهجه، فهي روايات مشكوك في صحة نسبتها إلى الجاهليين، خصوصاً إذا ما كان فيها ذكر لمصطلحات لغوية فنية مثل البحر، والروي والقافية"[3].

---

[1] بدوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر (د.م)، ١٩٧٩، ص٨٦.

[2] عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار النهضة العربية، ط٤١، ١٩٨٦، ص٣٤.

[3] اليعلاوي، محمد : نشأة النقد الأدبي عند العرب حوليات الجامعة التونسية العدد٢٨ ،١٩٨٨ ،ص٧٥. وانظر، عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٢٣.

ومـــع تطور الزمن وبروز معطيات حضارية وثقافية جديدة، كان لا بد من أن تعصف رياح التغيير بالأعراف الشعرية والنقدية السائدة، وقد تبلور مثل هذا التغيير في انتقال الشعر من التعقـيد والخشونة إلى السهولة والرقة، وانتقال الإبداع الشعري من الطبع إلى الصنعة، وتغير الذوق تبعاً لهذا التطور ليشكل في النهاية "حلقة تاريخية تصور خلاصة الجهود الثقافية والتهذيبية لعصر من عصور التاريخ الأدبي"[١].

فالذوق هو الذي يؤسس المقاييس النقدية التي تمارس في نقد الشعر، وهو نفسه الفيصل في الحكم على جودة النص أو رداءته، فما هذه المقاييس إلا تعبيراً وتوضيحاً لما فرضه الذوق العـــام والخاص وارتضاه في الشعر ونقده "فإن كل فلسفة صحيحة للفن ما هي في الواقع سوى مجـــرد شـــرح منطقـــي للذوق السليم"[٢]. وهذا يعني أن ذاتية الناقد وذوقه لا بد أن تتدخلا في عملية النقد، سواء أراد الناقد ذلك أم أبى "فالعنصر الشخصي لا يمكن أن يغفل بحال من الأحوال في نقد الأدب، لا يمكن للناقد أن يلغي نفسه"[٣].

وهـــذا الـــتدخل لا يعنـــي فساد العملية النقدية، بل إنه– على العكس من ذلك– ضرورة ملحـــة، لأن الشعر عمل ذاتي، ولا يمكن أن ينقد إلا إذا تدخلت ذاتية الناقد في عملية النقد، وقد يـــتطلب الأمر– في أحيان كثيرة– أن يضع الناقد نفسه مكان الشاعر محاولاً أن يتقمص الحالة الـــشعورية التـــي كانـــت تتملكه أثناء إنتاجه للشعر" فالانفعال بالأثر الفني ليس صفة سلبية في العملـــية الـــنقدية، بـــل هو في اعتقادنا خطوة أساسية في تذوق العمل والنفاذ إلى باطنه لإدراك جمالـــه، ثـــم إن عنصر الذاتية في النقد لا يدل دائماً على ضحالة قيمة الحكم النقدي، وإلا فإن الـــذوق في العملية النقدية يصبح غير ذي موضوع، فذاتية الناقد لا يمكن أن تتوارى من حكمه تـــوارياً كـــاملاً، مهمـــا حـــاول إخفاءها؛ لأن النقد الأدبي لا يمكن أن يستحيل إلى علم صرف

---

(١) الشايب، أحمد : أصول النقد الأدبي، ص١٢٩.

(٢) كرومبي، لاسل آبر: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢ ، ١٩٨٦، ص١٤٣.

(٣) المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣، ص٥٩.

ويخـضع خـضوعاً مطلقـاً لقـواعده"[1]. كما هو الحال في التيارات والمناهج النقدية الحديثة والمعاصـرة، التـي حولت النص الأدبي إلى مختبر علمي لإجراء عمليات التشريح والتفكيك، تجنباً لتدخل العنصر الذاتي في تعامل الناقد مع النص الأدبي وظنّا منهم أن تنحية العنصر الذاتي فـي نقـد الـشعر يحقق لهم الموضوعية والحيادية في أحكامهم، ولكن ذلك حول ممارساتهم النقدية– في أحيان كثيرة– إلى مجرد متون جافة تخلو من الرونق والحيوية.

إن الأحكـام التي تصدر عن الذوق لا بد أن تخضع لسلطة العقل والمنطق، لأن الذوق يجمـع بـين العاطفة والعقل والحس، ولذلك فإن الأحكام الذوقية يتجلى فيها النظر العقلي، وهذا يعنـي صـعوبة الفـصل بين العقل والذوق، إلا في إطار الضرورة التي تفرضها طبيعة هذه الدراسة. فالناقد الذي يوصف بأنه صاحب نظرة عقلية لا تخلو أحكامه من التأثرية والذاتية؛ لأن الذوق المهذب هو الذي يحركه ويوجه أحكامه.

لقـد أثرت أحكام الذوق في نشوء الكثير من المعايير النقدية المتعلقة بالعناصر المشكلة للعمـل الشعري، فتحددت فصاحة اللفظة المفردة وفصاحة التركيب على أساس المناسبة الذوقية لطبـيعة الإلقـاء الشعري وإنشاده، من حيث سهولة المخارج وحسن التجاور بين الأحرف في الكلمـة الـواحدة، والكلمـات في التراكيب والعبارات. كما أثر الذوق في تحديد نوعية الألفاظ المناسـبة لمقتضى الحال، إذ تتغير نوعية الألفاظ باختلاف الأذواق المرتبط بالتطور الحضاري والثقافـي والبيئي، وقد تبلور أثر الذوق في تباين آراء النقاد فيما يخص القضايا النقدية الكبرى في النقد العربي القديم، كالموازنة والسرقات الشعرية والموقف من ماهية الشعر ووظيفته. ولهذا يمكن اعتبار الذوق الأدبي– بوصفه تجسيداً للذوق العام والعرف السائد– سلطة نقدية توجه آراء الـنقاد الوجهة التي تتناسب ومعطيات الأيديولوجيا السائدة، ولذلك فإن النقد الذوقي لا يتحلل من ارتباطاته السلطوية المباشرة أو غير المباشرة.

---

[1] هنـي، عـبد القادر: دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥، ص١٥٨.

إن الوعي النقدي بالتطور الذي أحدثته العوامل الحضارية والثقافية والدينية لم يمنع النقاد من التمسك بمعايير نقدية قديمة في محاكمتهم للشعر المحدث، فهم قد ألفوا الشعر القديم، وعفوية الشعراء القدامى، واصطدموا بصنف جديد من الشعر لم يألفوه، ولم تتعود أذواقهم على تلقيه وفهمه، الأمر الذي زاد في أزمة الشاعر المحدث الذي اتصف "باختلاف عقليته بكل تراكماتها الحضارية والثقافية عن عقلية الشاعر القديم في بساطتها وعفويتها؛ ومن ثم كان الإبداع المحدث بالنسبة للنقاد المحافظين غامضاً معقداً متقلاً برواسم الصنعة الواعية، في مقابل واقعية أشعار القدماء بكل ما فيها من وضوح ومباشرة وعفوية"[1]، وشتان ما بين النوعين، وأن الحكم على أحدهما من منظور الآخر فيه ظلم كبير يمسح معالم الجمال التي ينطوي عليها النص الشعري.

وما لا شك فيه أن هدف النقاد الأوائل– وأغلبهم من اللغويين– كان يتمثل في المحافظة على قدسية الأنموذج الذي تمثل في الشعر الجاهلي، وهو الأنموذج الذي يمثل الهوية العربية ولغة العرب، فليس غريباً أن تكون نظرية عمود الشعر العربي تجسيداً لهذه الهوية، ومحاولة للحفاظ عليها في وجه التيارات الطارئة، فقد نظر على هذا العمود على أنه "النظرية الشعرية الوحيدة التي تخلو من تأثير أرسطوطاليس في القرون الوسطى"[2]، ما يعني إجبار الشعراء على احتذاء الأنموذج المقدس حتى يكتب لعملهم النجاح والقبول، فللمسألة– إذاً– أبعاد أخرى، ربما يكون النقد الأدبي، الذي يستمد أصوله من النص نفسه، آخرها.

ورغم كل الجهود والمحاولات التي بذلها النقاد واللغويون العرب القدامى لمنع تسرب آثار التطور والتغيير إلى الشعر العربي واللغة العربية، إلا أن التطور كان ضرورة ملحة، فرضتها طبيعة الحياة الجديدة، بحيث أصبح من الهذر والسذاجة أن يعيش الشاعر في بيئة منفصلاً عن معطياتها ومتطلباتها.

---

(١) الخويسكي، زين، وأبو الشوارب، محمد: موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٧.

(٢) صبحي، محيي الدين: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٦.

وقــد وصل تطور الشعر – في أحيان كثيرة – حدّ التمرد على الأساليب الشعرية القديمة، وعلـــى البـناء الشعري ذاته، كما فعل أبو نواس في ثورته على المقدمة الطللية، وثورته على منظومة القيم الدينية والأخلاقية، مفضلاً العيش لذاته ومع ذاته، على العيش منتمياً إلى منظومة الأخلاق والدين، فهو "لم يتحمل الازدواجية، وآثر أن يبدو أمام الناس على حقيقته...ولم يتحمل أن تكــون لـــه حياتان متناقضتان: حياة سرية ماجنة، وحياة جهرية تقية، وآثر أن يلتزم جانب الــصدق في فنه، رغم يقينه بأن المجتمع لا يحترم الصدق في الفن"[1]. وبهذا يخرج أبو نواس مــن إطـــار الذوق العام والأعراف السائدة، ويتحلل من الالتزام الديني والأخلاقي والاجتماعي، ويــنذر شــعره للتعبيــر عن الذات؛ ولذلك، كان لا بد أن تتغير وظيفة الشعر – لديه – من إطار المنفعة إلى النظر إلى الشعر باعتباره عملاً إبداعياً يعبر عن خلجات النفس تعبيراً صادقاً، ويعيد صــياغة العلاقـــات بــين الأشــياء بصورة تحقق التوازن النفسي بين الشاعر ورؤيته للأشياء والموجودات، دون أن تتأثر هذه الرؤية بمعطيات خارجة عن طبيعة الشعر؛ لأن منفعية الشعر "تعكس اهتمامات عملية وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر: كانت تتــضمن حضور الآخر وغياب الأنا"[2]. ولكن محاولة أبي نواس في البحث عن "الأنا" وتهميش الآخر باءت بالفشل، لأنه لم يستطع أن يخرج – كليّاً – عن إطار الذوق العام، فقد كانت ارتباطاته السياسية بالخلفاء والأمراء والقادة تجبره على السير في طريق الشعر الذي رسم له، وهذا يعني أنه سيعود عن قراره وموقفه من المقدمة الطللية عندما يتعلق الأمر بالمنفعة المادية، خاصة أن الــشعر كان يؤدى بطريق الإلقاء والإنشاد أمام الممدوحين الذين يمثلون تجسيداً للهوية العربية التي يعتبر الشعر جزءاً لا يتجزأ منها.

---

[1] عبد الحي، أحمد : الشاعر والسلطة، القاهرة، ايتراك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٠٨-١٠٩.

[2] أدونيس (علي أحمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٧٩، ص٣٨.

ثالثا: أثر الدين

أ- موقف الإسلام من الشعر

يعدّ مجيء الإسلام نقطة تحول كبرى في طبيعة النظر إلى الشعر العربي، إذ ساهم موقف القرآن الكريم من الشعر والشعراء في تغير نظرة الناس إلى قيمة هذا الشعر وأهميته. فقد كان الشعر العربي يحتل مكانة تصل إلى حد القداسة، وكان الشعراء يتبوأون مكانة لا تطالها مكانة، لما كان لشعرهم من تأثير بالغ، ووظيفة مهمة في الدفاع عن القبيلة، وإذكاء الروح الحماسية لدى أفرادها، ولما كان له من قوة التأثير في النفوس. وهذا يفسر احتفال القبائل بشعرائها[1].

لقد جاء الإسلام وحمل معه تحدياً للشعراء، وأظهر موقفاً جذريّاً قلب كل الموازين التي كانت سائدة قبل مجيئه، وهو موقف لم يكن ليمتلك تأثيراً واضحاً إلا بعد أن قوي الإسلام وانتشر، وتوفرت له أسباب القوة على مواصلة التحدي. فجاء قوله تعالى: "والشعراء يتبعهم الغاوون* ألم تر أنهم في كل واد يهيمون* وأنهم يقولون ما لا يفعلون"[2] ليخلخل تلك الهالة التي أحاطت بالشعر والشعراء. وعلى الرغم من أن الآيات الكريمة السابقة اتبعت بقوله تعالى: "إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا" [3]، إلا أن تأثير الموقف الأول هو الذي رسخ في أذهان الناس، وبلور موقفهم من الشعر والشعراء.

إن النظرة التي وقفها الإسلام من الشعر والشعراء تنبثق من جوهره وتعاليمه، وهي نظرة تقف موقفاً مناهضاً للكذب ومن يتصفون به، لذلك جاءت مثل هذه الآيات لتميز بين "الشاعر الصالح والشاعر الطالح : فالأول ملتزم بتعاليم الإسلام، وقادر على التعبير عنها أدبيّاً

---

(1) انظر، ابن رشيق: العمدة، ١/٦٥.

(2) سورة الشعراء، الآيات ٢٢٤-٢٢٦.

(3) سورة الشعراء، الآية ٢٢٧.

مـــن غيـــر ازدواج في التصورات الفكرية والأداء الفني، والثاني لا يؤدي هذا الدور، وقد قلل القـــرآن مـــن شأنه وأهميته"[1]. أي أن الشعر- في رأي الدين- كان يمثل ازدواجية بين القول والفعل، أو بين القول والمذهب.

كما ساهمت نظرة الرسول الكريم- صلى الله عليه وسلم- في تعميق النظرة السلبية إلى نوع محدد من الشعر، فقال قال- عليه السلام-: "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَهُ خير له مـــن أن يمتلـــئ شعراً"[2]. ولكن التعامل مع موقف الرسول من وجهة نظر واحدة قد يوقع في التـــناقض، فالقرآن الكريم حدد فئة معينة من الشعراء، وكذا موقف الرسول الكريم، إذ إنه- فيما روي عنه- قد استمع للشعراء، وأثاب على الشعر، ولذلك برر ابن رشيق القيرواني هذا الموقف بقـــوله: "..فإنمـــا هـــو مـــن غلـــب الـــشعر على قلبه، وملك نفسه حتى شغله عن دينه وإقامة فروضـــه...وأما غير ذلك ممن يتخذ الشعر أدباً وفكاهة وإقامة مروءة، فلا جناح عليه، وقد قال الشعر كثير من الخلفاء الراشدين"[3].

ولعلـــه مـــن الجدير الإشارة إلى أن موقف الإسلام من الشعر، واستماع الرسول الكريم -علـــيه الـــسلام- إليه، وتشجيعه الشعراء المسلمين على قوله دفاعاً عن الدعوة الإسلامية، في مواجهة الشعراء المشركين، تسبب في نقل الانتماء والولاء من الإطار القبلي إلى الإطار الديني، وهـــو نقـــل لـــم يمـــسّ كثيراً من الثوابت التي كان الشعر يحتكم إليها، خاصة إذا ما عرف أن الرسول-عليه السلام- قد طلب من شعرائه أن يهجوا أعداء الدعوة الإسلامية[4]. وبذلك فإن دور الـــشعر ووظيفـــته ظـــلاً فـــي الإطـــار نفـــسه، وإن اخـــتلفت الغاية، ولذلك قيل إن الرسول -عليه السلام-: "حافظ على النواة الأساسية لدور الشعر في القبيلة، ولطبيعة العلاقة بين الشاعر والقبـــيلة، غيـــر أنـــه أعطى لهذه النواة مظهراً جديداً، وبعداً جديداً، فنقل دور الشعر من إطار

---

(1) الوائلـــي، كـــريم : الخطاب النقدي عند المعتزلة، قراءة في معضلة المقياس النقدي، القاهرة، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص٢٤٥.

(2) ابن رشيق: العمدة، ١/٣١-٣٢.

(3) المصدر السابق، ١/٣٢.

(4) انظر، المصدر السابق، ١/٣١.

الفـــضائل القبلية إلى إطار الفضائل الدينية"[1]، وبالمحافظة على فاعلية هذا الدور رسخ الإسلام أســـاس النظرة الجاهلية للشعر، وهو النظر إليه كفاعلية اجتماعية- أخلاقية، تربط بعقيدة الدولة ومـــصلحتها [2]. وبـــذا أصبح الشعر- في جانب كبير منه- يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسلطة، الأمر الـــذي سيكون له الأثر الكبير والخطير في تغير نظرة الشعراء والنقاد لماهية الشعر، وهذا يعني أن محاكمـــة الـــشعر وتقييمه سترتبط بمعايير خارجية لا يتقوم الشعر بها، كالحكم عليه باعتبار المضمون الأخلاقي، واعتبارات الصدق والكذب.

إن اهـــتمام الرســـول الكـــريم- عليه السلام- بالشعر، وحثّه الشعراء على الدفاع عن الدعوة، يدل دلالة واضحة على قيمة الشعر ومكانته، إذ كان الشعر يعتبر سلاحاً قوياً ذا أثر بالغ فـــي الحـــروب والمواجهات، لأن تأثير الكلمة يمكن أن يفوق تأثير السيف. وقد دفعت مثل هذه الأهمية التي تبوأها الشعر إلى محاكمته على أساس من اضطلاعه بحمل هذه المسؤولية والتزامه التعاليم الدينية والأخلاقية، ولذلك فإن "أيّ خروج على الدين في الشعر انتهاك لحرمات مقدسة، وإنما ينبغي على الشعر أن يظهر الجوانب الخيرة والحسنة، وأن ينفي كل الجوانب السلبية التي من شأنها أن تؤثر في أخلاق الناس. فقد كان النقاد يقدمون الشاعر من خلال احتواء شعره على قيم إسلامية"[3]. ولذلك قال الرسول الكريم: "من قال في الإسلام هجاءً مقذعاً فلسانه هَدر"[4].

وبهـــذه النبـــرة الـــصارمة يـــتم تحديـــد النظرة إلى الشعر العربي، وهي نظرة ترتبط بالمـــضامين الـــشعرية أكثر من ارتباطها بماهية الشعر وجوهره. ولذلك كان الحكم على جودة الـــشعر أو رداءته بمدى انطوائه على القيم الدينية والتزامه بالأخلاق الإسلامية. ومعنى هذا "إن الحكـــم علـــى العمل الأدبي لا يقوم على ما فيه من فن فحسب، وإنما ينظر إلى القيمة الأخلاقية

---

[1] انظر، أدونيس: الثابت والمتحول، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٠، ١/٩٩-١٠٠.

[2] انظر، المرجع السابق، ١/٩٩-١٠٠.

[3] الربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، اربد- الدمام، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع- مكتبة المتنبي، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٣٦.

[4] ابن رشيق: العمدة، ٢/١٧٠.

والدينية لمضمونه، وما يمكن أن يكون لهذا المضمون من آثار، فإذا تعارض هذا المضمون مع الـــدين والأخلاق، فإن هذا الشعر يرفض بالغاً ما بلغت درجته من السموّ الفني"[١]؛ ولذلك أطلق الرسول-عليه السلام- حكمه على امرئ القيس باعتبار المضمون الذي ينطوي عليه شعره، فقد قـــال- علـــيه الـــسلام- عن امرئ القيس : "إنه أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار"[٢]. وهو حكم يـــنطوي على بعدين مختلفين، فهو- من جهة- يحكم عليه بجودة شعره، وهو اعتراف منه بأن الشعر شيء، والحكم عليه شيء آخر. وهو- من جهة أخرى- يحكم عليه من وجهة نظر دينية باعتـــبار المضمون الديني والأخلاقي. فالقسم الثاني من حكمه "يشير إلى ما تضمنه شعر امرئ القيس من استهتار ومجون... أما قسمه الأول...فهو حكم فني يتعلق بالقوى المبدعة عند الشاعر وبأدواتـــه الفنـــية، فكلمـــة "أشعر" تتضمن الاعتراف للشاعر بالإبداع في المعاني، والقدرة على صياغتها صياغة رصينة في لغة منخلة وديباجة جميلة"[٣].

ولهـــذا يمكن القول إن قيمة الشعر- في هذه المرحلة- قد ارتبطت بمدى التزام الشاعر بالقـــيم الدينـــية والأخلاقية، وبهذا فقد الشعر أي وسيلة للدفاع عن وجوده، إلا من خلال التزامه بهذه القيم، والتزامه الشعراء باتخاذ الشعر وسيلة "للوعظ والحض على المصالح"[٤]. وهذا يعني أن الغايـــة التعليمية ستغدو من أهم المعايير التي سيحكم من خلالها على جودة الشعر، فيوصف بالجـــودة أو الرداءة بمدى احتوائه عليها أو عدمه؛ وذلك لأن الأخلاق صفات مكتسبة، والإسلام وظف طاقاته لإكساب هذه الأخلاق لأفراد المجتمع الإسلامي، كما أن التلازم وثيق "بين التعليم بمهمـــة الشعر الأخلاقية والقول بأن الأخلاق مكتسبة، كما أن نفي اكتساب الأخلاق ونفي الجهد الإنساني في تحصيلها يعني نفي الأثر الأخلاقي للشعر. وإزاء هذا النفي يغدو الدفاع عن الشعر في مجتمع إسلامي دفاعاً مشكوكاً في جدواه أو صدقه"[٥].

---

[١] هني، عبد القادر: دراسات في النقد الأدبي، ص٩٢.

[٢] ابن رشيق: العمدة، ٩٤/١.

[٣] هني، عبد القادر: المرجع السابق، ص٩٩.

[٤] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٢٢.

[٥] عـــصفور، جابـــر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة - بيروت، دار الكتب المصري - دار الكتاب اللبناني، ط١، ٢٠٠٣، ص٢١٤.

وبذا يصبح الشعر أداة من أدوات السلطة، ووسيلة من وسائل بسط النفوذ، وتثبيت دعائم الحكم، يلتزم فيه الشاعر بأوامر السلطة الدينية، ويمتنع عما يخالفها، وكأن الشاعر قد أصبح صانعاً يسعى إلى الاجتهاد في تلبية ما يطلب منه، دون أن يكون لذلك علاقة بطبيعة رؤيته ومكنونات نفسه، ولذلك قيل إن الشعر بعد الإسلام "لم يكن له معنى إلا من حيث إنه كلام حسن أو سيء، الحسن يأمر وينهى وفقاً لما يأمر به الدين وينهى عنه، والسيئ هو ما كان بخلاف ذلك. الشعر يوضح الجمال المجمل المتمثل في الإسلام، وبما أن الشعر كمحدث مفتقر إلى الإسلام كقديم، فإنه لا يقدر أن ينقد أو يضيف أو يتجاوز"[١].

وربما يمكن تبرير موقف الإسلام من الشعر، فقد كان الإسلام في بدايته محتاجا إلى تقوية دعائمه وتثبيته في نفوس الناس، ولما كان الشعر– بما يتضمنه من حديث عن العصبيات القبلية والعادات السيئة في الجاهلية– مؤثراً في نفوس الناس، كانت محاربته مسألة هامة وضرورية، لقد أراد الرسول– عليه السلام– أن يبدأ الشعر بالإسلام "مرحلة جديدة تتبدل فيها وظيفته...مرحلة يستقي فيها من نبع الإسلام الصافي ثم ينطلق في جميع المجالات على هدى من تعاليمه ومبادئه"[٢].

ولم يقتصر تأثير النظرة الدينية في الشعر العربي على مراحل الإسلام الأولى، بل إن أثرها استمر قروناً طويلة، بحيث ساهمت الدراسات المرتبطة بالإعجاز القرآني في تشكيل التصور النقدي لدى النقاد العرب، وخاصة لدى المتكلمين في العصر العباسي إذ "إن المنطلقات العقائدية التي كان المتكلمون يتحركون منها، هي التي باعدت بينهم وبين الخصائص النوعية للشعر، وجعلت اهتمامهم بها منحصراً في إطار خدمة النص القرآني، فضلاً عن أن ربطهم الوثيق بين البلاغة والجدل أدى إلى تداخل الحدود بين الشعر والبلاغة"[٣].

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحول، ١/٦٤.

(٢) عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٢.

(٣) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٧٨.

ويبدو أن قضية الإعجاز القرآني- بامتدادها الزمني- كان لها تأثير بالغ الأهمية في النظرة إلى الشعر، لأن الدراسات التي تناولت الشعر كانت تنطلق في أصلها من البحث عن طبيعة الإعجاز القرآن وربطه بالشعر والبلاغة، ولو درس الشعر بمعزل عن إيحاءات الإعجاز القرآن لتغيرت الكثير من ملامح المشهد النقدي عند النقاد العرب القدامى، ولتغيرت الكثير من الملامح والممارسات النقدية التي ملئت بها الكتب والمؤلفات النقدية والبلاغية.

لقد عرّف ابن رشيق القيرواني الشعر بوحي من النظرة الدينية التي تنفي انطواء بعض الآيات القرآنية تحت دائرة الشعر، فحاول أن ينفي ما جاء من الفواصل القرآنية موزوناً، فجعل النية لقول الشعر شرطاً أساسياً من الشروط التي يعتبر بها القول الشعري، فالشعر "يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي- صلى الله عليه وسلم- "[1].

ويقسم عبد الكريم النهشلي الشعر إلى أصناف أربعة متأثراً بالنظرة الأخلاقية إلى الشعر، بحيث يحكم على جودة الشعر أو رداءته انطلاقاً من هذه النظرة "فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة...وشعر هو شر كلّه، وذلك الهجاء، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس"[2].

وقد حاول الباقلاني أن يدفع عن القرآن مظنة الشعر بقوله: "إن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقلّ الشعر بيتان فصاعداً...وقد قيل: إن أقل ما يكون شعراً أربعة أبيات، بعد أن تتفق قوافيها، فأما ما دون أربعة أبيات منه أو ما يجري مجراه في قلّة الكلمات فليس بشعر"[3]. وهو شرط له مغزاه الديني، وله ما يبرره، "لقد نظر المسلمون في القرآن

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ١/١١٩.

(٢) المصدر السابق، ١/١١٨.

(٣) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٥٣-٥٥.

فوجدوا فيه تعبيرات موزونة مقفاة، فاشترطوا هذا الشرط لينفوا عن القرآن كونه شعراً"[١]، وهو شرط "لا صلة له بحقيقة الشعر وجوهره، وإنما هو أمر متصل بقضية دينية"[٢].

وعلى الرغم من موقف الإسلام من الشعر العربي، إلا أنه قد أوجد معايير واضحة ومحددة- وإن لم تنبع من حقيقة الشعر ذاتها- للحكم على الشعر" فقد وضع العهد الجديد مقياساً جديداً للشعر يقاس به بعد إن لم يكن هنالك مقياس ثابت معروف للحكم عليه...وكان ذلك المقياس الجديد هو الدين، ينظر إلى الشعر على ضوء هديه، فما اتفقت فيه روح الشعر مع الدين فهو من الشعر في الذروة، وما خالفه فهو من كلام الغواة"[٣].

إن الأثر الذي أحدثه الدين قد تمثل بشكل جليّ في الحكم على محتوى العمل الأدبي ومضمونه، بغض النظر عن أي اعتبارات لطبيعة التقديم الشعري التي تقوم على الاستخدام المتميز للغة العادية، وقد ساهم في زيادة وطأة الأثر الديني أن معظم النقاد الذين تعاملوا مع الشعر- وخاصة في بداية العصر الإسلامي- كانوا من قادة الدعوة، الذين حاولوا أن يتخذوا من الشعر وسيلة لخدمة الدعوة الإسلامية.

ب- فصل الدين عن الشعر:

كانت ردة الفعل قوية تجاه موقف الإسلام من الشعر والشعراء، إذ شعر الكثير من النقاد والأدباء بالقيود التي فرضها الإسلام على الشعر، للحكم على جودته انطلاقاً من معايير تخدم الدين، تلك المعايير التي لم يكن لها علاقة مباشرة بماهية الشعر وجوهره، فكان البيت الشعري مكتسباً- للحكم عليه بالجودة- باحتوائه على موعظة أو حضّ على خلق حسن، على الرغم من

---

(١) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص١٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص١٨٩.

(٣) طبانة، بدوي: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، بيروت، دار الثقافة، ط٦، ١٩٧٤، ص٨٧.

خلــوه– فــي أحيان كثيرة– من أي نوع لشرائط الجودة ومعاييرها. فكان أن ظهرت الكثير من الملاحظــات والممارســات النقدية التي تحاول التخفيف من وطأة النظرة الدينية والأخلاقية في الحكم على الشعر، ولكنها محاولات ظلت تدور في بوتقة السلطة الدينية بحيث إن أصحابها كانوا سرعان ما يحتكمون إلى مضامين الشعر الأخلاقية في حكمهم على الشعر.

ولعــل ابن أبي عتيق– في رأي أدونيس– كان "رائداً أول لهذا الفصل"[1] فقد روي عنه قــوله في شعر عمر بن أبي ربيعة "لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب، وعلوق بالنفس ودرك للحاجــة ليــست لــشعر، وما عُصي الله جلّ وعزّ بشعر أكثر مما عُصي بشعر ابن أبي ربــيعة"[2]. وإن دلّ ذلــك علــى شــيء فإنما يدل على طبيعة الطاقة التأثيرية التي كان الشعر يمــتلكها، بحــيث يدفــع المتلقي إلى الإعجاب به على الرغم من تعارض مضمونه مع التعاليم الإسلامية ومنظومة القيم الأخلاقية المنبثقة عن هذه التعاليم.

وقــد صرح الأصمعي بضرورة الفصل بين الدين والشعر، من خلال توضيحه العلاقة السلبية بين الدين والشعر، وأثر الدين بانحطاط مستوى الشعر عما كان عليه في العصور السابقة للإســلام، وقد أسهم الأصمعي "في تعميق الفصل بين الدين والشعر، فهو يرى أن للشعر مجالاً يستقل فيه عن الدين، ويستقل فيه عن القيم الأخلاقية، ولهذا فهو يفصل بين الشاعر وقيمة شعره، ويهــب الموضــوع الشعري دوراً كبيراً في الارتقاء بقيمة الشعر أو الهبوط بها"[3]، حيث يقول الأصــمعي: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير– من مراثي النبي– صلى الله عليه وسلم– وحمــزة وجعفــر– رضوان الله عليهما– لان شعره"[4]، بل إنه يفصل– بشكل تام– بين الشعر

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ٢/٣٥.

[2] الأصفهاني: كتاب الأغاني، ١/١٠٨.

[3] الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص٢٤٦.

[4] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٣٠٥.

والدين، إذ يرى أن "طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والتشبيب والنساء وصفة الخمر...فإذا أدخلته في باب الخير لان"[1].

ولا يخفى على أحد أن مصطلح "الفحولة" الذي استخدمه الأصمعي يقابل-عنده- ليونة الشعر وضعفه، ولأجل ذلك لم يرد أحد من الشعراء أن يوصم بهذه الصفة المشينة، فلم يتشجعوا على المضي بعيداً في أغراض الخير، ووقر في أذهانهم...أنها تلين الشعر وتضعفه، وأنها لا تحظى عند رواة الشعر ونقاده، وأنها تحول بين الشاعر وبين الولوج إلى عالم الفحولة والشهرة، ولذلك رفض أبو العتاهية شعراً في الزهد والمواعظ لأحد الشعراء الذين أنشدوه الشعر، فقال له- على الرغم من أن أغلب شعر أبي العتاهية في الزهد-: "اعلم أن ما قلته رديء...لأن الشعر ينبغي أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين أو مثل شعر بشار وابن هرمة...فإن الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر، ولا طلاب الغريب"[2]. وهذا يعني أن الشعراء- أنفسهم- كانوا على وعي بماهية الشعر الحقيقي، وأن الخوض في المسائل الدينية والأخلاقية يُبعد الشعر عن جوهره.

وقد نظر إلى مصطلح "الليونة" في الدراسات المعاصرة على أنه مصطلح فني بحت يرتبط بحقيقة الشعر "فباب الخير هنا، كما أكد عليه الأصمعي، ليس المقصود به ضعف شعر الشعراء الذين اعتنقوا العقيدة الإسلامية كما انجرّ العديد من النقاد إلى ذلك خطأً، بل مقصد هذا المصطلح هو فني بحت، فسبب ليونة الشعر التي لاحظها الأصمعي ناجمة عن حياد ماهية الشعر عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في استجادة الكذب الفني، وقول ما لا يمكن إدراكه بالفعل كما نصت الآية الكريمة"[3].

---

(1) المصدر السابق، ٣٠٥/١.

(2) الأصفهاني: كتاب الأغاني، ٧٠/٤.

(3) حمادي، عبد الله: فصل الدين عن الشعر، مجلة المعرفة، العدد ٤١٧، السنة ٣٧، ١٩٩٨، ص١٠٥.

فهـا هو الأصمعي يقر بأن حساناً "علا شعره في الجاهلية والإسلام، لقد انحط لما خرج عـن دائـرة الـشعر الحقيقية وتحول إلى مجاملات مجانية أو إلى مواعظ وإرشادات هي من خصائص رجال الدين"(١). بيد أن ما تشير إليه الدراسة السابقة لا تخرج عما تناوله النقاد القدامى حول أثر الدين في الشعر- وأن لم يصرح بعضهم بذلك- وأن مجال الشعر وجوهره يختلف عما يتطلبه الالتزام الديني والأخلاقي، ولذلك فإن شعر حسان "كان صدى لحياتين مختلفتين، اختلف باخـتلافهما، ولما كانت بواعث الشعر ودوافعه في الجاهلية أقوى منها في الإسلام، كان طبيعيا أن يكون قوياً في الأولى ضعيفاً في الثانية"(٢).

ويبدو أن المعارك النقدية والأدبية التي دارت حول الشعراء قد أسهمت- بصورة كبيرة- فـي تـسريع الحديث في مسألة الفصل بين الشعر والدين، وزيادة الجرأة لدى النقاد القدامى في تـناولها بـصورة جلية وواضحة، فأبو بكر الصولي(ت٣٣٥هـ) يتخذ من هذه المسألة وسيلة للـدفاع عـن أبي تمام، محاولا الغضّ ممن اتهموه بالكفر، فقال: "وقد ادّعى قوم عليه الكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك شيئا للطعن على شعره، وتقبيح شعره، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعر، ولا أن إيمانـاً يزيد فيه"(٣). وهذه نظرة ترفض أن يحكم على الشعر استناداً إلى معايير دينية أو أخلاقية تعتبر خارجة عن ماهية الشعر ولا تمس رحمه.

وقـد أخـذت مـسألة الفـصل بـين الـدين والشعر منعطفاً آخر لدى قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـــ) الـذي يـرفض محاكمـة الشعر انطلاقاً من معايير خارجة عن ماهية الشعر، وباعتـبار الـشعر صـناعة من الصناعات يمكن أن يجيد الشاعر في إتقانها إذا امتلك أدواتها وأسبابها، "فالمعاني معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٢) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٤٧.

(٣) الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، ص ١٧٢.

معنـــى يـسروم الكـــلام فـــيه، إذ كانـــت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[١]. ولذلك رفض النقد الموجه لأبيات امرئ القيس في قوله[٢]:

فمِـــثلكِ حبلـــى قــد طــرقْتُ ومرضِــعٍ   فألهيْـــتُها عــــن ذي تمـــائمَ مِحْـــولِ
إذا مـــا بكـــى مـــن تحـــتها انصرفتْ لهُ   بـــشقٍّ وتحتـــي شـــقُّها لـــمْ يحَـــوَّلِ

بقوله: "وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[٣]. وهذه نظرة تومئ بتحول جذري في التعامل مع النص الشعري والحكم عليه من منظور فني بحت دون أي تأثير خارجي.

ويـــتخذ القاضـــي الجرجانـــي مـــن قضية الفصل بين الدين والشعر منطلقا للدفاع عن المتنبي، بحيث جرّه موقفه من المتنبي إلى الدفاع عن الشعر الذي لا يلتزم بالأخلاق أو الدين، إذ يقـــول: "فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشعراء لوجب أن يمحـــى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر"[٤]. ويبلغ القاضي الجرجاني قمة تصريحه في دفاعه عن الـــشعر غيـــر الملتزم بقوله: "ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[٥]. وهذه دعوة مستغربة من قاض يجسد السلطة الدينية، ولكنه– بوصفه قاضيا– رأى الظلم الذي حاق بالمتنبي، فحاول إنصافه بشتى الطرق والوسائل.

ويبدو أن الآراء التي نادى بها القاضي الجرجاني قد وجدت صداها لدى النقاد التابعين، فقـــد اقتـــبس أبـــو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـــ) نص القاضي الجرجاني السابق، ولكنه حاول

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية،(د.ت)، ص ٦٥.
(٢) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف، ط٤، ١٩٨٤، ص١٢.
(٣) المصدر السابق، ص ٦٦.
(٤) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٦٤.
(٥) المصدر السابق، ص ٦٤.

التخفـيف من وطأة النظرة القاضية بالفصل بين الدين والشعر، ولذلك يقول: "ولكن الإسلام حقه مـن الإجلال الذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلا ونظماً ونثرا، ومن استهان بأمره، ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضوع استحقاقه، فقد باء بغضب من الله تعالى، وتعرض لمقته في وقته"[١].

ولكن نظرة الثعالبي السابقة إلى الشعر تبقيه في إطار السلطة الدينية، فهو يرى أن مقولة القاضـي الجرجاني فيها محاولة للغضّ من شأن الدين من خلال السماح للشعراء بالتجرؤ عليه، علـى الرغم من أن القاضي الجرجاني لم يكن ليصل هذا المرمى البعيد، فكل ما أراده القاضي الجرجانـي- وغيره من النقاد الذين فصلوا بين الدين والشعر- أن يعطى الشاعر حرية تمنحه القدرة على التعبير عن مكنونات نفسه ومشاعره ورؤاه، بصورة أكثر انفتاحا وتجرداً من القيود التي يمكن أن تفرض عليه، وهذه الحرية هي التي تقرب شعره من مهيع الشعر وجوهره، وهذا لا يعني- بحال من الأحوال- أن ترتبط حرية الشاعر بمحاربة الدين أو التجرؤ عليه.

ويـبدو تأثـر ابـن سـنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) بسابقيه من النقاد القدامى- وخاصة قدامة بن جعفر- واضحا من خلال موقفه القائم على الفصل بين الدين والشعر، حيث يربط بين هـذا الفـصل- كما فعل قدامة من قبله- وبين الطبيعة الشعرية باعتبار الشعر صناعة، ولذلك يقـول: "وعـيب شعر أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحجاج بما تضمنه من فحش المعاني، ولـيس الأمر عندي على ذلك، لأن صناعة التأليف في المعنى الفاحش مثل الصناعة في المعنى الجميل، ويطلب في كل واحد منهما صحة الغرض وسلامة الألفاظ على حدّ واحد، وليس لكون المعنى في نفسه فاحشا أو جميلا تأثير في الصناعة"[٢].

---

[١] الثعالبي، أبو منصور: يتيمة الدهر، شرح وتحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٣، ١/٢١٠.

[٢] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، الأزهر، مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٦٩، ص ٢٧٦.

ويتخذ عبد القاهر الجرجاني من الموقف الديني سبيلا للدفاع عن الشعر والشعراء، محاولا شرح مدلول الآيات القرآنية الكريمة التي وقفت موقفا سلبيّا من الشعراء، فهو يقول: "وأما التعلّق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذُمّوا في كتاب الله تعالى، فما أرى عاقلا يرضى به أن يجعله حجة في ذم الشعر وتهجينه، والمنع من حفظه وروايته، والعلم بما فيه من بلاغة، وما يختص به من أدب وحكمة، ذلك لأنه يلزم على قوْد هذا القول أن يعيب العلماء في استشهادهم بشعر امرئ القيس وأشعار أهل الجاهلية في تفسير القرآن...وكذلك يلزمه أن يدفع سائر ما تقدم ذكره من أمر النبي– صلى الله عليه وسلم– بالشعر، وإصغائه إليه، واستحسانه له"[1].

ولذلك فإن الأساس الديني في الحكم على الشعر لم يوجّه للشعر والشعراء الذين سلكوا في شعرهم موضوعات تتنافى مع التعاليم الدينية وحسب، وإنما وجّه النقد لمن يروون هذا الشعر أيضا، وهو الأمر الذي تنبه إليه عبد القاهر الجرجاني، فدافع عن رواية الشعر، مهما كانت درجة تعارض مضامينه مع القيم الدينية، ذلك لأنه يرى أن "راوي الشعر حاكٍ، وليس على الحاكي عيب، ولا عليه تبعة، إذا هو لم ينصر باطلا، أو يسوء مسلما، وقد حكى الله تعالى كلام الكفار"[2].

لقد كانت مسألة الفصل بين الدين والشعر قضية متشعبة وشائكة، تصدى لها النقاد العرب القدامى رغم حساسيتها وازدواجية الحكم فيها، فمن جهة، كان لا بد أن تؤثر المرجعية الدينية في الحكم على الشعر وتعيين زاوية النظر إليه، ومن جهة أخرى، فإن الحقيقة الشعرية – وإن كان المضمون جزءا منها– لا يمكن الحكم عليها بمدى توافق المضمون الشعري مع الدين والأخلاق، لأن للشعر طريقا مغايرا ومتميزا في استخدام اللغة، بحيث يعبر الشاعر من خلال استخدامه المتميز للغة عن رؤيته تجاه الكون والإنسان والحياة. ومهما يقال، فإن الشعر ينبغي له

---

[1] الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٢٧.

[2] المصدر السابق، ص ١٢.

أن يتـــضمن محـــتوى يحاكم على أساس منه- في بعض جوانبه-، لأن "أهمية الأدب ليست في طـــريقة قوله فحسب، وإنما فيما يقوله أيضا"[1] والحكم على الشعر بتجريده من مضمونه يلغي جانـــبا هامـــا مـــن وجوده وكيانه. كما أن الحكم على الشعر من خلال مضمونه، وعلاقة هذا المضمون بمواضعات الأيديولوجيا السائدة فيه قتل للشعر، وفيه إخراج للشعر من دائرة الأدب.

ج- النقد وقضية الإعجاز القرآني:

تبقـــى قضية الإعجاز القرآني وما تمخض عنها من دراسات ومؤلفات متخصصة رافداً أساســـيّاً مـــن روافـــد النقد العربي القديم، إذ ساهم البحث في هذه القضية إلى انطلاق النقد من النـــصوص ذاتهـــا، بـــدلا من الأحكام التي كانت تنطلق من معايير خارجية لا تتخذ من النص منطلقا لها.

لقد أدى تعامل النقاد مع النص القرآني إلى تهذيب قرائحهم، وجعلها تعتاد الانطلاق من النص في عمليات التفسير والشرح، وهو ما جعل كثيرا من النقاد- فيما بعد- يغيّرون تصورهم عـــن طبـــيعة الـــتعامل مـــع النص، وبذا يمكن القول إنه قد نشأ عن الدراسة الإعجازية "وعي بالخـــصائص المميزة للنص القرآني، وفي الوقت نفسه وعي بما يميز الخطاب الشعري أو النثر عامة"[2].

إن الإســـلام، وإن ســـاهم بطريقة ما في الحد من تطور الشعر وازدهاره، إلا أن قضية الإعجـــاز القرآنـــي قد ساهمت- إلى حد كبير- في النهوض بالعقل العربي، وجعلته ينتقل إلى مـــستوى أعمق، قادر على مجاراة التطور الذي شهدته الحياة العربية، وقادر على التعامل بعمق مع ما طرأ على الشعر من تطور وازدهار، كما أثرت المسائل المتعلقة بتأويل القرآن في أذواق القراء، وساهمت في زيادة الجرأة على اقتحام النص الأدبي ومحاولة قراءته وتأويله.

---

(1) ويلبـــر، س. سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مقالات معاصرة في النقد، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٢٧ .

(2) ناظم، عبد الجليل: البلاغة والسلطة في المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

وقد أجرى الباقلاني في حديثه عن الإعجاز القرآني مقارنة بين الصياغة القرآنية والصياغة الشعرية تمثلت بتحليله قصيدتين تمثلان- في نظره- قمة أشعار صاحبهما. فاختار معلقة امرئ القيس بوصفها قمة الأداء الفني في العصر الجاهلي[١] وقصيدة للبحتري[٢] -بوصفه ممثلا لعمود الشعر العربي من المحدثين- فتناول أبيات القصيدتين تناولا غير مسبوق، ولكنه درس هذه الأبيات بتصور مسبق يقوم على أساس الحكم بالنقض والضعف على الشعر مقارنة مع متانة النص القرآني وتماسكه وإعجازه. ولو أنه درس النصين بمعزل عن التدخل الديني لجاء بتحليل أكثر عمقا وموضوعية، خاصة أن تحليله لهذه القصائد يعتبر من الممارسات الأولى التي تناولت نصاً أدبيا متكاملا، إذا قورن بطبيعة المشهد النقدي في تلك الفترة الزمنية التي كان الاهتمام بالبيت المفرد أساسا في إجراءاتها النقدية.

إن الإعجاز القرآني يمثل تحديا للعقل العربي، لذلك كان يعتبر مثالا يحتذى في جودة الصياغة وبراعة النظم، والمعيار الذي يؤخذ به في محاكمة الأعمال الأدبية وتوضيح ملامح الجمال في النص الشعري " فبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة، وعشرا عشرا، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكرها شأنها، أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاما والتئاما، واتقانا وإحكاما، لم يدع في نفس بليغ منهم، ولو حكّ بيافوخه السماء، موضع طمع، حتى خرست الألسن عن أن تدّعي وتقول"[٣].

وبذا يصبح النص القرآني سلطة نقدية يُحكم على النص الشعري بوحي منها، وهو أمر يمكن ملاحظته من خلال الدراسات المرتبطة بالبيان والبلاغة، فالأنواع البلاغية التي رسخت وظيفتها في أذهان النقاد والأدباء في تحسين الشعر وتزيينه، كانت تحاكم بمدى التزامها بالمعايير

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١٥٨- ١٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٩-٢٤٥.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٩.

البلاغية التي جاءت مرتبطة ببلاغة القرآن الكريم، فاشترط النقاد والبلاغيون شروطا للاستعارة والتشبيه، كان الوضوح والقرب من الحقيقة أساسا أول فيها.

إن مساهمة الإعجاز القرآني- المتمثل في جانب كبير منه في بلاغته- في نشوء الكثير من المصطلحات النقدية والبلاغية، وتطور المصطلحات القديمة أمر لا يمكن إنكاره، حيث يبدو للعيان " كيف تجمعت حول دراسات القرآن ومحاولات فهم بيانه، وكشف بارع معانيه، وبيان جمال أساليبه، مجموعة من القواعد والأحكام والمصطلحات العامة في النقد. وبدأت تتجوهر وتكتمل شيئا فشيئا، ثم تنفصل وتستقل بها كتب خاصة، توفيها بحثا وتطبيقا"[1]، كما كان لمثل هذه الدراسات "الأثر الأول في تطور النقد وقضايا البيان، فقد تعرض العلماء للتصرف في الخطاب، وترتيب الكلام، وطرق أداء المعنى، وتناولوا أسلوب القرآن وجوانبه البيانية، وتعرضوا لقضية الإعجاز البياني بمقارنة القرآن بالشعر والأدب العربي"[2] وكان نتيجة لذلك "أن اختلطت مقاييس النقد بالدراسات القرآنية، واستخدم علماء الإعجاز مصطلحات البلاغيين في محاولة منهم لبيان بديع الأسلوب القرآني"[3]. وقد أدى ذلك إلى أن تصبح الكثير من المقاييس النقدية في هذه الفترة تقاس "بمقاييس التعبير القرآني، فلم يحاول النقاد وضع قواعد عامة يناقشون من خلالها أصول الجودة والإتقان الفني خوفا من أن تصطدم مقاييسهم بالتعبيرات القرآنية فيقعون في محظور رهيب، فاتجهوا إلى تعبيرات الكتاب الكريم يدرسونها في أناة وروية، ومن خلال هذه الدراسة المتأنية ظهرت أمامهم كثير من الطرق في أداء المعنى فوضعوا حدودها واتخذوها مقياسا يقاس به كل عمل أدبي"[4].

---

(1) سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٨، ص ٣١٣.

(2) درويش، العربي حسن: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨، ص٥٠.

(3) المرجع السابق، ص٥٠.

(4) المرجع السابق، ص٥٠.

فالسلطة الدينية تتدخل- مرة أخرى- في صياغة المفاهيم والمصطلحات النقدية والبلاغية، وتتخذ أساساً في تحديد ماهية التعبير الفني الجيد من غيره، وهو أساس تحرّج النقاد من الخروج عليه خوفاً من الوقوع في المحظور الديني. وهو أمر سيساهم – إلى حد كبير – في تشكيل موقف متشدد من الشعر ظلت آثاره حتى عصور متأخرة، وهو موقف كان الإعجاز القرآني والقدسية اللغوية الأساس الأول في نشوئه ورسوخه، "فكانت العودة إلى لغة العرب والشعر تقوم على مبدأ ثابت متصل بوصف القرآن لنفسه بأنه نزل بلسان عربي مبين، وهذا كله لا بد أن يؤثر في مفهوم البلاغيين- وأغلبهم من المتكلمين- ويجعل تصورهم للغة الأدبية بعامة، والشعرية بخاصة، تصوراً محافظاً، يقوم على تقديس أوضاع اللغة القديمة، التي جاء القرآن معبّراً عن الإيمان بأفضل أساليبها"[(١)].

وإذا كانت السلطة اللغوية والسلطة الدينية الممثلة بالقرآن الكريم قد سيطرتا على طبيعة الاستخدام اللغوي عند العرب، وكانت مجازات القرآن تسير على سنن العرب، وتتحرك في إطار تقاليدهم اللغوية في المجاز "فمن المنطقي أن يطالب الشاعر بالحفاظ على هذه اللغة، والسير داخل إطاراتها الموروثة، وإذا كان القرآن قد اتبع- في صياغته للمجازات- أفضل أساليب لغة العرب ولم يعتمد الضعيف، فلا بدّ أن يطالب الشاعر بمثل هذا، ومن ثم يصبح فهم مجازات الشاعر المحدث في ضوء مجازات الشعر القديم وتقاليده أمراً واضحاً مفهوماً"[(٢)].

لقد بحث النقاد القدامى عن الصفاء اللغوي، وكان جلّ همهم المحافظة على لغة القرآن، لذلك لم يجوّزوا القياس على ما ضعف من اللغات أو اللهجات، بل اشترطوا وجوب الاقتداء بالاستخدام الفصيح للغة والتعبير بكافة أشكاله. ولذلك قال الجاحظ- في حديثه عن المجاز-: "وليس هذا مما يطّرد لنا أن نقيسه، وإنما نقدم على ما أقدموا، ونحجم عما أحجموا، وننتهي إلى

---

(١) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص١٥٤.
(٢) المرجع السابق، ص ١٥٤-١٥٥.

حيث انتهوا"[١]. وذلك يفسر احتلال الشاهد القرآني صدارة الشواهد في الكتب البلاغية والنقدية، حيث كان الشاهد القرآني مثالاً تحاكم على أساسه الشواهد الأخرى، فتكون إجادتها بمقدار قربها من الاستعمال القرآني، ورداءتها بمدى بعدها عن هذا الاستعمال.

وقد أدى التمسك بالمثال القرآني في مجال الدراسات البلاغية والبيانية– وخاصة عند المعتزلة في جدلهم الكلامي– إلى تمهيد الطريق "لعدة مبادئ أو افتراضات ضارة، علقت بمفهوم المجاز، طول عصور التفكير البلاغي، وأحدثت تأثيرها في تصور المجاز الشعري نفسه، ولعل أول هذه المبادئ وأهمها هو ذلك الافتراض القائل "بأن كل صورة مجازية لها أصل حقيقي، وهو بمثابة المعنى الثابت الذي تأتي الصورة المجازية لإحداث خصوصية فيه"[٢]. وهذا ما أدى إلى تأكيد "الطبيعة الشكلية للصور المجازية، وانفصالها الواضح عن معنى النص وعن التفاعلات الداخلية للسياق نفسه، وجعل المجاز– بكل ما يندرج تحته من أنماط فرعية– جانباً من جوانب الصياغة، أو النظم، لمادة خام، أو أفكار بعينها، تظل قائمة بذاتها، منفصلة ومستقلة عما يمكن أن تصاغ فيه"[٣]، الأمر الذي تسبب في "الإلحاح المستمر على وجود تناسب منطقي بين التعبير المجازي وأصله الحقيقي المزعوم"[٤].

ومن ناحية أخرى يبدو لإلحاح اللغويين والفقهاء على ضرورة الاستعمال الفصيح للغة بما يتناسب مع الاستعمال القرآني ما يبرره، من وجهة نظر دينية،من خلال ربطه بمقصدية المحافظة على لغة القرآن "فكان من الطبيعي أن ينصرف أول جهدهم إلى المحافظة على لغتهم من العجمة التي أخذت تتسرب إليها بعد الفتوحات، وعلى سلامة تلك اللغة يتوقف فهمهم لمصادر دينهم وهو أعز ما يملكون، ولذا حرص علماؤهم على تدوين الشعر القديم...ولم يكن

---

[١] الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦، ٢١٢/١.

[٢] عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص١٥٠.

[٣] المرجع السابق، ص١٣٧.

[٤] المرجع السابق، ص١٣٧.

يشغلهم إذ ذاك جمال ذلك الشعر قدر ما شغلتهم صلاحيته للاستشهاد. فاتصال الشعر بالدين هو السبب الأكبر في الانتصار للقديم"[1].

ولكن الأمر الذي يدعو إلى التوقف عنده، هو السبب الذي حدا بالنقاد والبلاغيين العرب إلى التمسك بمعايير القديم في تناولهم لأشعار المحدثين، وهو أمر يصعب له أن يستقيم، إذا أخذ بالاعتبار أن اللغة كائن متطور، وأن تطور الزمن لا بد أن يتبعه – بالضرورة– تطور في اللغة، فما كان مستعملاً في العصور القديمة قد لا يكون ملائماً لمتطلبات العصر والتطور الحضاري.

إن فكرة التحدي التي جاء بها القرآن هي التي جعلت عملية المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري هي السائدة في كثير من الإجراءات والممارسات النقدية، حيث حكم على جودة النص بعرضه على النص القرآني، وهو أمر –على الرغم من فائدته ومساهمته في تطور الأحكام والأدوات النقدية– يجانب الموضوعية، إذ إن لكل نص خصائصه الذاتية التي تميزه عن غيره من النصوص، وبذا تكون المقارنة بين نصين مختلفين في خصائصهما ضرباً من الظلم لأحدهما.

فنقد الشعر علاقة خاصة بين القارئ والنص، وهي علاقة يجب أن تعتمد على الموضوعية والتجرد من أي حكم ليس له اتصال بماهية النص الشعري ووجوده، لأن النقد –حينها– ستتحدد وظيفته بالحكم القيمي على النص الأدبي، وهي لا تمثل غاية النقد الأساسية، خاصة في عصر أصبح الشعر فيه مصدراً للمتعة واللذة، حيث انشغل كثير من الناس عن الخوض في قضايا التحدي التي ارتبطت بالإعجاز القرآني.

ومهما يكن الأثر الذي أحدثه الدين في الشعر العربي، فإن القرآن الكريم والدراسات التي تناولت بلاغته وإعجازه قد ساهمت– بشكل واضح– في تطور الدراسات النقدية والبلاغية، بعد

---

[1] مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص٧٦.

أن كانت الممارسات النقدية لا تتعدى الملاحظات التأثرية العامة، التي تخلو – في كثير منها– من التعليل والعمق، كما ساهمت الدراسات القرآنية في حفظ الكثير من شعر العرب، سواء ما جاء منه في معرض المقارنة بالنص القرآني، أو ما جاء منه في الاستشهاد على غريب القرآن "وما لا شك فيه أن سبق الدراسات القرآنية في الأسلوب بطريقة منظمة كان داعياً إلى استقرار فنون القول مع مصطلحاتها وحدودها وشواهدها، مما ساهم في بناء دراسات النقد في الشعر...وكان للشاهد الشعري دوره في بناء تلك الدراسة، ذلك أن القرآن احتاج للاستشهاد على فنونه إلى الشعر، فجمعت مجموعاته ودواوينه"(١).

وإضافة إلى ذلك فإن النص القرآني "لم يكن محفزاً على قراءة وافية للنص الأدبي فقط، ولم يكن إغناءً لفكر الناقد حسب، بل كان إلى جانب ذلك منهجاً قويماً متماسكاً يغري الناقد بشحذ أدوات دقيقة للدخول إلى عالم النص"(٢). كما أن البحث في القيم التي انطوى عليها النص القرآني في أبعاده اللغوية والبلاغية والأدبية "منح القارئ ميزة الفحص والتقصي في نصوص الشعر العربي، فوجه بعض النقاد جهدهم لكشف فاعلية الكلام المعجز من جمال ورصانة وسبك محكم، فإذا قارنوا هذا بالشعر العربي لا سيما شعر ما قبل الإسلام، ظهر البون واسعاً بين نوعين من الكلام"(٣).

إضافة إلى ذلك، فقد أثر القرآن، بصورة واضحة، في تطور المشهد النقدي العربي، إذ إن القرآن "وفّق أذواق النقاد، بما جرى به أسلوبه من الصياغة الرائقة والصور الجميلة ذات التشبيهات والاستعارة الرائعة، مما جعل العلماء يستشهدون بصياغته، وتشبيهاته على كل جيد، وصارت شواهد القرآن في مقدمة الشواهد الأدبية في كتب النقد والبلاغة"(٤).

---

(١) سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي، ص ٢١٦-٢١٧.
(٢) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص١٩٥.
(٣) المرجع السابق، ص ١٩٥-١٩٦.
(٤) سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي، ص١٧.

وبعـــد، فقد ساهم الأثر الديني ممثلاً بموقف الإسلام من الشعر وأثر القرآن الكريم، في تشكيل منظومة من المعايير النقدية التي حكم على الشعر بوحي منها، وكان معظم هذه المعايير مرتبطاً بالمضمون الشعري، ومدى تعارضه مع مقتضيات الدين والأخلاق، وساهم الأثر الديني فـــي زيادة الاهتمام بقضية الصدق والكذب في الشعر، ومحاكمة الشاعر بمدى انسجام شعره مع الواقع ومطابقته له.

كمـــا لا يخفـــى علـــى أحـــد أن نـــزول القـــرآن الكريم "بلسان عربي مبين" قد ساهم –بـــصورة واضحة– في ترسيخ الاهتمام بوضوح الشعر وضرورة ابتعاد الشعر عن الغموض الذي يتعارض مع البيان والبلاغة.

رابعا: الدراسات اللغوية وسلطة اللغويين

قـــد لا يـــبدو من قبيل المبالغة القول إن معظم الملاحظات النقدية الأولى، التي حملتها المـــؤلفات النقدية القديمة التي ارتبطت بنقد الشعر، كانت منبثقة من أصول لغوية، ومعتمدة في أساســـها علـــى مواقـــف اللغويين من اللغة بوصفها أساس الإعجاز القرآني؛ فنشأت الدراسات اللغوية للمحافظة على لغة القرآن وحمايتها من المؤثرات الخارجية، ومن ثم تنظيمها في قواعد تـــسهم فـــي ثـــباتها بوجه التحديات والتغيرات التي بدأت تعصف بالدولة الإسلامية خلال فترة الفتوحات، نتيجة دخول الكثير من الأمم ضمن إطار هذه الدولة. وجاءت حركة اللغة "معاصرة لمـــراحل التفـــسير الأولـــى وحركة جمع الشعر، وبدأت الدراسات اللغوية المختلفة، وظهر علم الـــنحو، واستلزمت علوم اللغة والنحو شواهد لتدعيم القواعد، فالتمسها العلماء في القرآن تارة، وفي الشعر أخرى"(١).

ولهذا السبب وقف اللغويون من الشعر العربي موقفاً متزمتاً، أرادوا من خلاله المحافظة علـــى نقـــاء اللغة وحفظها من الخطأ واللحن، لذلك جاءت أحكامهم ومواقفهم من الشعر العربي

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٤.

ـوالمحـــدث خاصة- غاية في الجديّة والتشدد، ففرضوا عليه حصاراً زمانيّاً ومكانيّاً حاولوا من خلاله استصفاء هذا الشعر وتأصيله.

وقد استفاد اللغويون من الدراسات التي ارتبطت بتدوين الحديث النبوي الشريف وروايته وتوثـيقه، فاسـتخدمت مـبادئ الجرح والتعديل في قبول الشعر وردّه، ولكن الأمر في الشعر يخـتلف، إذا اتُخذ المعيار الزمني أساساً في الحكم على جودة الشعر أو رداءته، واشتد التعصب للقديم إيماناً من اللغويين بأنه الشعر الذي لم يصله الخطأ واللحن، فهو- في نظرهم- الشعر الذي صـدر عـن العرب الأقحاح الذين لم تصل إلى ألسنتهم وقرائحهم مؤثرات العجمة والحضارة، وهؤلاء الشعراء- بنظرهم- هم أقرب الناس إلى لغة القرآن. وتبعاً لذلك كان الشعر يعرض على هـذا المعيار وتمارس عليه أحكام الجرح والتعديل. فيقبل منه ما كان قديماً ويرفض منه الشعر الذي يتعدى الحدود الزمانية التي اشترطوها للتفريق بين المقبول والمرفوض من الشعر.

وقد اضطلع الشعر- لهذا السبب- بمهمة المحافظة على لغة القرآن، الأمر الذي أدى إلى صرامة الأحكام التي مورست على الشعر العربي، وحددت هذه الوظيفة- بالتالي- نوعية الشعر الجـيد مـن الرديء. وربما يكون اتخاذ اللغويين من الشعر وسيلة للمحافظة على سلامة اللغة وتأسـيس قـواعدها مـسوّغاً، باعتبار الشعر مصدراً هامّاً للاستشهاد، وأن الشعراء المستشهد بكلامهـم ينبغـي أن يتـصفوا بنقاء القريحة وصفائها والبعد عن المؤثرات الحضارية والبيئية الجديـدة، ولذلك يقول ابن سنان الخفاجي: "ومن يجدنا لا نستدل بكلام المتأخرين يتخيل أن هذا الـشيء يـرجع إلى الزمان، وليس الأمر كذلك، وإنما العرب الأول لما كثر الإسلام واتصلت

الدعـوة وانتـشرت، حـضر أكثرهم وسكنوا الأرياف وفارقوا البدو، وخالطهم الباقي، فامتزج كلامهم بمن جاوره...فهم الآن لا يحتج بكلامهم لهذه العلة"[١].

لقـد كـان الشعر مصدراً هاماً للاستشهاد، وهذا وحده ما كان يحدد طبيعة التناول لهذا الـشعر في المراحل الأولى للتقعيد النحوي وتفسير القرآن، فاللغويون والنحاة "الذين خشوا على سـلامة اللغة المنقولة أن تشوبها شوائب العجمة، اتفقوا أن يكون منتصف القرن الثاني الهجري نهايـة عـصر الاحتجاج بالشعر"[٢]، لذلك كان من الطبيعي أن ينظر إلى الشعر بوصفه "مجرد مـستودع لحجج لغوية، وقائمة من الاستشهادات المطلوبة لأنها تشكل قولاً نموذجيّاً أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، ونادراً ما يعتبرونها شعراً"[٣].

وإذا كانـت مـسألة اتخـاذ الشعر وسيلة للاستدلال والاستشهاد على القواعد النحوية، ووسـيلة لشرح القرآن وتفسيره، عملية مسوغة– بوصف الشعر ملائماً لهذه الوظيفة– فإنه من غيـر المسوّغ أن تبقى هذه المسألة معياراً يحكم به على جودة النص الشعري؛ إذ بقيت المعايير والأحكام التي اتخذها اللغويون وسيلة للتأكد من صحة الشعر وفصاحته، هي المعايير التي حوكم بهـا الشعر العربي حتى عصور متأخرة، وأصبحت اللغة تمثل قداسة وسلطة لا يجوز الخروج عن قواعدها وقوانينها.

والغـريب فـي الأمر أن المراحل التأسيسية للتقعيد النحوي واللغوي كانت قد اتضحت معالمهـا، واتضحت– كذلك– عمليات تفسير القرآن، وكانت الحاجة إلى الشعر للاستشهاد على التقعـيد قد انتهت أو كادت، لذلك، كان من المفروض– والأمر كذلك– أن تتغير– مع انتهاء هذه المـرحلة واكتمالها– طبيعة التعامل مع النص الشعري، وأن تزول القيود التي فرضها اللغويون علـيه، ولكـن هذا ما لم يحدث، فقد أصبح اللغويون سلطة توجه حكمها على الشعر، ونصّبوا

---

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٢١.

(٢) سحلول، محمد : بين الاستئناس والاحتجاج في النحو العربي، القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٩٢، ص٢٨.

(٣) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون والولي،محمد ومحمد أوراغ، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٩٦، ص٣٣.

أنفسهم نقاداً له، يقبلونه ويرفضونه، ويحكمون عليه بالجودة أو الرداءة انطلاقاً من معاييرهم التي كانت تستخدم لأغراض أخرى لا تتعلق بطبيعة الشعر ذاته. وكانت أحكامهم نافذة لا يجوز لأحد أن يردها أو يعلق عليها، وامتدت هذه الأحكام واتسعت، بحيث يمكن إطلاق تعبير "النقد اللغوي" عليها، وقد اضطلع هذا النقد بمهمة خطيرة كان هدفها "المحافظة على وضعية اللغة، وتثبيته لأصولها، وأخذه الشعراء بها"[1]. ولذلك وقف اللغويون ضد أي محاولة من الشعراء للتغيير في ثوابت هذه اللغة والخروج عن معاييرها وأنظمتها. فقد رفض الأصمعي بيت ذي الرمة[2]:

حتى إذا دوَّمتْ في الأرضِ أدركَهُ ... كِبْـرٌ ولـو شـاءَ نجّـى نفسَهُ الهربُ

لأن "الفصحاء لا يقولون (دوّم في الأرض)، وإنما يقولون " دوّم في السماء، إذا حلّق، ودوّى في الأرض، إذا ذهب"[3]. فإذا حاول شاعر مثل ذي الرمة أن يستخدم اللغة استخداماً فيه بعض التغاير غير المخلّ بمواضعات اللغة، كان ذلك سببا لمهاجمته.

ويدل الحصار الزمني الذي أحاط به اللغويون الشعر العربي دلالة واضحة على مدى تقديس هؤلاء اللغويين للقديم، واتخاذهم إياه "كمعيار أوليّ للحكم على المسائل. وفي ذلك أيضاً، رؤية واضحة لوجود أساس أولي استقر واتخذ شكل القاعدة والأصل الذي لا يجوز تجاوزه"[4]. وأصبح على الشاعر أن يراعي في شعره الامتثال للمعايير اللغوية التي اشترطها أصحاب السلطة اللغوية "وباختصار كان على لغة الشعر أن تجيء خاضعة للدلالة المعجمية التي حددتها كتب اللغة، ووفق ما ورد في القرآن الكريم، وأن تكون هذه اللغة متمشية مع مقاييس الانسجام

---

(1) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، دار الفكر العربي- دار العصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٨، ص٢٣٨.

(2) ديوان ذي الرمة: حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة،(د.ت)،١/١٠٢

(3) الآمدي : الموازنة، ١/٤٤-٤٥.

(4) مراشدة، عبد الرحيم: أدونيس والتراث النقدي، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥، ص٧٥.

الـــصوتي. وكذلك كان على الشاعر أن يخضع تعبيره لكل الأنماط الصرفية والنحوية ولا يحيد عنها"[١].

فالـــشعر القـــديم– والجاهلي خاصة– أصبح يمتلك قدسية أفرزتها الحاجة إلى الاستشهاد علـــى لغـــة العـــرب، وصياغة قوانينها، فكان من الطبيعي "أن يتجه اللغويون إلى القديم تطلباً للـــشاهد، فكان أن اشتد حرصهم على طلبه من أفواه الرواة، فلما أطالوا مدارسته ألفوه وأعجبوا به، ثم تحول الإعجاب ضرباً من التعصب"[٢]. وربما يفسر هذا النص جانباً عن رفضهم للشعر المحـــدث، الـــذي جـــاء مخـــتلفاً– في لغته وأسلوبه– عما ألفوه من الشعر القديم، فألفتهم للقديم ســـاعدتهم على فهمه واعتياده، كما أن مجيء الشعر المحدث على أسلوب مغاير كان السبب في رفضه وإعابته، لأنه كان مختلفاً عن طبيعة مستواهم الفكري والعقلي الذي لم يستطع الرقي إلى مـــستوى الإبداع عند الشعراء المحدثين، فأبو تمام "أتى في شعره بمعانٍ فلسفية، وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، وإذا فسّر له فهمه واستحسنه"[٣]. فكان عدم فهم الكثير من أشعار المحدثين سبباً في التعصب ضده، فقد كان ابن الأعرابي "شديد التعصب عليه؛ لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنف أن يقول: لا أدري، فيعدل إلى الطعن عليه"[٤].

وفـــي ضوء هذا الفهم يمكن تفسير رفض اللغويين للاستعارات– وخاصة الغريبة منها– وتركيـــزهم علـــى التشبيه، فالتشبيه لا يتضمن كسراً للقوانين اللغوية من خلال محافظته على الوضـــوح في العلاقة بين أطرافه، في حين تسبب الاستعارة نوعاً من الخلخلة في البناء اللغوي من خلال التداخل بين أطراف التشبيه، ومن خلال عمليات النقل التي تتم بين هذه الأطراف. وقد

---

(١) حسني، أحمد طاهر: حول روافد النقد الأدبي عند العرب، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ١٢–١٣.

(٢) الجادر، محمود عبد الله : ملامح في تراث العرب النقدي، بغداد ، دار الجاحظ، ١٩٨٣، ص٤٧.

(٣) الآمدي: الموازنة، ٢٧/١.

(٤) المصدر السابق، ٢٢/١، وانظر ما قاله ابن الأعرابي في أبيات لأبي تمام (المرجع السابق) ٢٢/١–٢٣.

عدّ اللغويون الاستعارة من باب الخطأ اللغوي الذي يضطر إليه الشاعر بسبب الوزن والقافية[١]. وقـد ظلت الاستعارة بالنسبة للغويين "مصدراً لسوء الفهم والارتباك لما فيها من تغير لافت في الدلالة، وإخلال بصحة الوضوح الفاقع التي يؤثرها اللغويون كل الإيثار"[٢].

وباستقراء الشعر العربي يمكن التبين أن استخدام التشبيه يقل كلما تقدم الزمن، في حين تـزداد نسبة الاستعارة مع كل تقدم زمني[٣]. حيث يبدو واضحاً من هذه الإحصائية "أن الخيال الـشعري- وإلـيه يرتد التشبيه والاستعارة- كان يتطور عبر العصور الأدبية من البساطة إلى التعقيد، وهو- في الوقت نفسه- يختلف من شاعر لشاعر داخل العصر الواحد"[٤]. وهو أمر تنبه إلـيه اللغويون، وكان من الممكن أن يقبلوه ويواكبوا تطوره بدلاً من التعصب ضده، والبقاء في دائـرة الشعر القديم على الرغم من أن القرآن الكريم تضمن الكثير من الاستعارات التي تتصف بالعمـق ونقـل الدلالـة الوضعية للغة. ولكن العامل الزمني يلقي بظلاله على الأحكام النقدية الصادرة عن اللغويين، إذ يبدو القرب الزمني سبباً جليّاً لرفض الشعر المحدث، وإلى ذلك أشار ابـن قتيـبة (ت٢٧٦هـــ) عندما ذكر أن من العلماء "من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويـضعه فـي متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله"[٥].

اتسمت لغة العرب بالقوة والجزالة، وهما سمتان ناسبتا العربية التي نشأت وازدهرت بين أحضان الصحراء المترامية، بما فيها من الجفاف والحياة القاسية، حتى إن أهل العربية القدماء كانوا يبدلون الكثير من الأحرف اللينة الرقيقة في تراكيبهم لتتلاءم مع قوة لغتهم، وعندما

---

(١) انظـر، الحاتمـي، أبوعلي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، ٢/٤-٦.

(٢)عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص١٣٣.

(٣) انظـر الاسـتقراء الـذي قام به عبد القادر الرباعي في كتابه: في تشكّل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص٤٤.

(٤) المرجع السابق، ص٤٤.

(٥) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٦٢-٦٣.

جاء الشعر المحدث متأثراً بالحضارة الجديدة حمل معه آثار هذا التطور، فبدت السهولة والليونة في أشعارهم، وهذا قد يتعارض مع المعايير اللغوية التي احتكم إليها القدماء، لذلك صرح الخطابي (ت٣٨٨هـ) بانقطاع رجائه من المولدين أثناء تناوله لأشعار الأقدمين بقوله: "ذهب من يحسن هذا الكلام"[١]. ولهذا توقف الاحتجاج بأشعارهم على لغة العرب لعلم اللغويين "بما دخل الكلام في الزمان المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول"[٢].

ويبدو جلياً للعيان أن الأحكام النقدية التي أطلقها اللغويون على الشعر العربي، وتفضيلهم القديم منه، لم يكن منبعها من صميم الشعر نفسه، وإنما كانت الأحكام جاهزة قبل التعامل مع النص الشعري. حيث تحكمت نظرة اللغويين إلى قدسية القديم "في موقف العلماء من مادة اللغة دون النظر لهذه المادة نفسها، إذ اعتبر كل ما هو قديم يحمل علامة الجودة، أما الحديث المعاصر فمحكوم عليه بالتزييف والرفض والإنكار"[٣]. وهذا يفسر سبب استجادة اللغويين أشعاراً للمحدثين ظناً منهم أنها من أشعار القدماء[٤].

وتكمن خطورة هذه النظرة في أن الحكم على قيمة الشعر أصبح يرتبط بمعيار زماني لا علاقة له بماهية الشعر وجودته في ذاته، ويرتد هذا الأمر- كما يقول ابن رشيق القيرواني- إلى "حاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لجاجة"[٥]، فما كان يهم اللغويين إلا "كل شعر فيه إعراب"[٦] ولم يكن يهمهم أن يكون البيت الشعري مشتملاً على عناصر الشعرية، لذلك كان يكفيهم أن ينسب البيت إلى أعرابي ليكون شاهداً مقبولاً، وشعراً مستجاداً.

---

[١] الخطابي، أبو سليمان: بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن حققها وعلق عليها محمد خلف الله وسلام، محمد زغلول، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨، ص٤٦.

[٢] المرجع السابق، ص٦.

[٣] عيد، محمد: الاستشهاد والاحتجاج باللغة، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، القاهرة، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٨، ص١٣٢.

[٤] انظر الآمدي: الموازنة، ١/٢٢-٢٣.

[٥] ابن رشيق: العمدة، ١/٩١.

[٦] الجاحظ: البيان والتبيين، ٤/٢٤.

وإذا كانـــت حجـــتهم في تقديس القديم من أجل الصفاء اللغوي وحماية اللغة من شوائب العجمـــة والاخـــتلاط، فـــإن هـــذا كان قد حصل قبل الإسلام، وأن الشعراء المستشهد بشعرهم اســـتخدموا تلـــك الألفـــاظ الأعجمـــية، وحتى القرآن نفسه وردت فيه من تلك الألفاظ، ولكنها – بوصف القرآن عربياً– أصبحت عربية مع أنها ذوات أصول مختلفة أعجمية(١).

لقـــد كـــان بإمكـــان اللغويين أن يرتقوا في نقدهم إلى مراتب راقية وعميقة؛ لأن النقد اللغـــوي– دون ســـواه من فنون النقد الأخرى– "هو الذي يستطيع أن يتغلغل إلى أسرار العمل الأدبي، وينهض بمهمة الكشف عما في لغته من خصوصية، أو عما يعوزها، ويقعد بها عن أن تـــسمو بالـــنص إلـــى مراتب الأعمال الفذة الخالدة"(٢). ولكن النظرة الضيقة التي غلفت معظم الإجـــراءات النقدية حالت دون تناول الشعر تناولاً موضوعياً وجمالياً، واكتفى اللغويون بالبحث عـــن كثيـــر مـــن الأخطـــاء اللغوية والنحوية والدلالية التي وقع بها الشعراء، دون البحث عن جماليات الألفاظ والتراكيب والوظائف الدلالية التي تؤديها هذه التراكيب في إكساب الشعر جماله ورونقه،وهو أمر أدى، في كثير من الأحيان، إلى خلافات شديدة بين الشعراء والنحاة(٣).

فالـــدرس الـــنحوي لم يكن يعنى أساساً بالخطأ والصواب في التركيب، ولا يهمه كثيراً – من هذه الزاوية– التغيرات الجمالية التي ينطوي عليها التركيب، وبذلك يكون التركيب محافظاً علـــى دلالـــة ثابتة، أو تكاد تكون ثابتة، وكأن التركيب النحوي يشتمل على الدلالات ذاتها مهما أحدثنا فيها من تغيير، شرط سلامة البناء من الخطأ النحوي.

---

(١) انظر، دمشقية، عفيف: المنطلقات التأسيسية والفنية في النحو العربي، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٧٨، ص٨٥.

(٢) العـــزاوي، نعمة: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة– دار الحرية للطباعة– بغداد، ١٩٧٨، ص٣٧٣.

(٣) انظـــر، ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ٩١/١. وانظر المرزباني، أبو عبيد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الـــشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، (د.م) (د.ت)، ص ١٣٦.

إن دراسة الظاهرة الأدبية لا بد أن تنطلق في أساسها من اللغة التي تتألف منها عناصر هـذه الظاهـرة، وإذا كان النقاد اللغويون قد نصبوا من أنفسهم نقاداً للشعر، كان لا بد لهم من محاولة استكناه أعماق هذه الظاهرة والبحث في أساسها اللغوي، لا أن يكتفوا باستخراج الأخطاء النحوية واللغوية، والقعود للشعراء في كل مرصد. كما أن الكثير من الأخطاء النحوية أصبح من الـضرورات الـشعرية التـي يجوز للشاعر ارتكابها، وإن كانت مثل هذه الضرورات تجسيداً لموقف اللغويين من أشعار القدماء ودفاعهم عنها.

وقـد كـان لهـذا الموقف من اللغويين الأثر الكبير في قصور النقد عن مواكبة التقدم والـتطور اللـذين أصابا مناحي الحياة المختلفة، فتحجر النقد عند مجموعة من المعايير الثابتة، دون الأخذ بعين الاعتبار مدى ملاءمة هذه المعايير لمتطلبات البيئة الحضارية والثقافية الجديدة "ولعل التحول الأساسي الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية يكمن في الخروج من التعبيـر الطبيعي إلى التعبير الفني، أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي، وكان من اللازم أن يؤدي ذلك إلى تحول في النقد، مما لم يحدث. وفي هذا يكمن جانب كبير من قصور النقد في القرن الثالث الهجري، عن مستوى الإبداع"[1].

ولكن ذلك لا يعني أن السلطة اللغوية ظلت تهيمن على المشهد النقدي لدى النقاد العرب القدماء، فقد نشأت الكثير من الدعوات التي نادت بالحدّ من سلطة اللغويين في الحكم على النص الـشعري، فقـد أعلـن القاضـي الجرجاني– صراحة– أن أشعار القدماء لا تخلو من العيوب والأخطـاء ولكن تقدم الزمن "ستر عليهم ونفى الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذبّ عنهم في كـل مـذهب، وقامـت في الاحتجاج لهم كل مقام"[2]، والسبب في ذلك "إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد"[3]؛ لذلك أخذ على عاتقه البحث في أخطاء الشعراء السابقين، ممن كانت قدسية القديم تجنب الخوض في عيوبهم وأخطائهم، وقد فعل المرزباني مثل فعله[4].

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول، ٢/١٢٩-١٣٠.

(2) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص٤.

(3) المصدر السابق، ص١٠.

(4) انظر أخطاء امرئ القيس، المرزباني: الموشح، ص ٣٢-٣٧.

وقـد أخـذت سـطوة اللغويين وتقديس القديم بالتراجع التدريجي أمام صيحات التطور والـتجديد، وهـذا لا يعني أن القديم فقد ميزته وأهميته، إذ إن المقصود هو التراجع في طبيعة الأحكام الموجهة للشعر العربي المستندة إلى معايير القديم، فالمبرد (ت٢٨٥هـ)- وهو لغوي- يضمّن في كتابه- الكامل- مجموعة من أشعار المحدثين التي رأى أهميتها في المذاكرة والحفظ[١]، وإن كانـت تلك الأشعار التي اختارها لا تخرج- في مجملها- عن صفات الشعر القديم، في لغتها ومضامينها، حيث تطغى المعايير الأخلاقية والدينية على طبيعة الاختيار هذه.

ويتجـسد العمـق النقدي المستند إلى العناصر اللغوية لدى عبد القاهر الجرجاني، الذي استند في صياغته نظرية النظم اعتماداً على معاني النحو وتراكيبه، فاتخذ من التركيب النحوي وتـرابطه أساساً في إثبات مسألة الإعجاز القرآني، بحيث يقوم هذا الترابط على حسن استخدام الألفـاظ وتطلّبها لما يجاورها من الكلمات، بحيث تبدو كل كلمة قارة في مكانها، لا يقوم غيرها مكانها. وأن مختلف الأساليب التركيبية من تقديم أو تأخير أو حذف...ما هي إلا وسائل تعين في تحقـيق جمالية النص وتماسك أجزائه، فالنظم عنده "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"[٢].

بـيد أن ارتباط غاية عبد القاهر الجرجاني بإثبات الإعجاز القرآني قد استنفدت جهوده، ولو كانت غايته البحث في جماليات النص الشعري ذاته، لجاء بنقد أعمق، وهذا لا يعني أنه لم يتطرق – في تناوله للإعجاز القرآني- إلى تحليل الكثير من الأبيات الشعرية، وتوضيح عناصر الجمال فيها[٣].

أمـا الـشعراء، فلم يكونوا بمعزل عن محاولات التفلت من القيود التي فرضتها سلطة اللغويـين، فقـادت مجموعة من الشعراء أمثال مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام محاولات الـتجديد في العصر العباسي، فأكثر مسلم بن الوليد من استخدام الفنون البديعية في شعره وتفنن

---

[١] انظر، المبرد، أبو العباس: كتاب الكامل في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة المعارف، (د.ت) ، ٢٣٣/١.
[٢] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٨١.
[٣] انظر، المصدر السابق ٨٥-٨٧ /٨٩-٩٢، وأماكن أخرى كثيرة.

فـــي إيرادها– وتبعه في ذلك أبو تمام، وزاد عليه في استخدامها، وفي استخدام أساليب لغوية لم تكن معهودة عند السابقين، فأدخل الكثير من الألفاظ الفلسفية في شعره، واستخدم الغريب، وعمد إلـــى إغـــلاق نـــصّه وتعقيده، بينما تمثلت محاولات أبي نواس في الهجوم على البناء التقليدي للقـــصيدة العـــربية، رافضاً المقدمة الطللية، التي لم تعد –في رأيه– ملائمة لمتطلبات عصره، مـــستبدلاً بها مقدمة خمرية تتناسب مع روح الحضارة –كما يراها–، وانتهت حركة التمرد التي قادها المحدثون "باستبدال مقدمة بمقدمة في أحسن الأحوال"[1].

وقـــد أدى التكـــسب بالشعر واتخاذه وسيلة للكسب المادي إلى محدودية الأثر لمثل هذه المحاولات التحررية التي حاولت التغيير من نمطية الشعر العربي "إذ لا يعقل أن تحدث تغييراً في علاقة الشاعر بالقوى الحاكمة وزعيمها متكسب في بلاط الخليفة"[2]. وعلى الرغم من ذلك، فـــإن الأثـــر الذي أحدثته مثل هذه المحاولات لم يكن بسيطاً، فالشاعر لم يعد يكتب وفق قوالب يقلّـــدها بـــل أصـــبح يفكـــر فـــيما يقـــول، ويقـــصد كـــل ما يؤلف، فشعر أبي تمام –مثلاً– "يـــندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه، فهذا المعنى يندّ عـــن التوصـــيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة. إنه يظلّ فالتاً فيها مختفياً في ثنايا مقوماتها اللغوية، وهو ينكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة"[3].

وعلى الرغم من النقد اللغوي الذي انبثق من ملاحظات اللغويين والنحويين قد مثّل قيداً صـــعباً، أحـــاط بالـــشعراء، إلا أنه قد ساهم –بشكل واضح– في تطور النقد العربي، فقد مثلت الملاحظات النقدية المرتبطة باللغة والنحو لبنة أساسية ساهمت في تشكّل المشهد النقدي العربي عبـــر عصوره المتعاقبة، وساهمت مباحث اللغويين في دراسة خصائص الحروف العربية، من حيث تآلفها وتنافرها، في بناء مجموعة من المعايير والقواعد التي حكم من خلالها، على سلامة

---

(1) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،ص ٣٠٣.

(2) المرجع السابق، ص٣٠٣.

(3) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ٣٦-٣٧.

الـصياغة اللغوية أو رداءتها، ومثلت هذه القواعد الأسس التي يرجع إليها لمعرفة الفصيح الجيد من الرديء المستهجن.

كمـا سـاهمت الدراسات اللغوية المرتبطة بالإعجاز القرآني في تشكيل الوعي الفكري والـنقدي فـي التعامل مع النص الأدبي، بوحي من دراسات الإعجاز القرآني ومسائل التأويل الواسـعة التـي حظـيت بهـا آيات القرآن الكريم، وهو ما تُوّج "بنظرية النظم" التي تبلورت عناصـرها علـى يد عبد القاهر الجرجاني، بحيث يمكن اعتبار هذه النظرية نقطة مضيئة في تاريخ التفكير النقدي لدى العرب.

لقـد كان الشعر العربي وسيلة اللغوي في صياغة قواعده وقوانينه، ثم أصبح هذا الشعر -فـيما بعـد- يعـرض على هذه القواعد، فما وافقها فهو حسن وجيد، وما خالفها فهو ممجوج ومرفوض، لذلك ظلت معظم الملاحظات النقدية التي صدرت عن اللغويين مرتبطة بهذه القواعد ومـدى التزام الشعراء بها. وقد أفرزت مثل هذه الملاحظات العديد من المعايير التي استخدمت في الحكم على الشعر العربي، وربما كان حظّ اللفظ من هذه المعايير هو الأكبر، بوصفه أساساً فـي تشكيل القواعد النحوية واللغوية،فاشترط فيه أن يجري على لغة العرب،يراعي فيه الشاعر مقتـضى الحـال اللغوي، فلا يخرج على قواعد النحو، ولا يستخدم في غير مقامه، وقد كانت اللفظة المفردة- أحياناً- سبباً في إسقاط البيت أو القصيدة بأكملها، إذا ما استخدمت استخداماً في غير مكانه[1].

وكانـت فصاحة اللفظة تقتضي أن تتباعد مخارج حروفها- وقلة عددها- وهي معايير يكـاد لا يخلـو مـنها مؤلف نقدي أو بلاغي، بحيث كانت مثل هذه المؤلفات تركز على تنظيم الملاحظات النقدية اللغوية، والزيادة عليها بما اقتضاه التطور الحضاري.

---

[1] انظر تعليق يونس بن حبيب على استخدام كلمة (الطحال) في قول الشاعر:

فرميْتُ غفلةَ عينِهِ عن شاتِهِ   فأصبْتُ حبّةَ قلبِها وطحالَها.

المرزباني، الموشح، ص٦٢.

لقـد كان النقد اللغوي أحد الأسس الهامة التي شكلت الكثير من عناصر المشهد النقدي عـند العرب، بل إن النقاد لم يتخلصوا من المعطيات التي أفرزتها معايير اللغويين، فظلت تسير جنباً إلى جنب مع الإجراءات النقدية الصادرة عن نقاد الشعر في العصور التالية.

خامسا: أثر التلقي

يشكل المتلقي عنصراً أساسيّاً من عناصر العملية الشعرية، وليس مجانبة للصواب القول إن بقـاء العمـل الفني رهن بقبول المتلقي أو نفوره منه. فالنص الأدبي يستمد وجوده من لقائه بالمتقبل وبهذا المعنى لا يكون هناك أدب إلا من خلال التقبل، ومن هنا فإن المتقبل دائم المثول فـي أثـناء عملية الإبداع أو بعدها. لذا يبدو من الطبيعي- والأمر كذلك- أن يستحضر المبدع صورة المتلقي في ذهنه عند تأليفه للنص الأدبي، إذا أراد لإبداعه أن يخلد ويستمر في الوجود. ولا بـد لـه مـن أن يتحدى أفق التوقع لدى المتلقي، فينعكس ذلك في انفتاح النص للعديد من القراءات، وتكثيف الطاقات الدلالية التي ينطوي عليها، بحيث يبقى المتلقي في تواصل دائم وتحدٍّ مـستمر مـع مدلـولات النص، "فخلود الآثار الأدبية قائم على تعدد القراءات وتنوع القراء في العـصر الـواحد أو عبـر تجدد العصور وثبات الآثار الأدبية وتأثيرها في المتلقين"[١]. وكتابة الأعمـال الأدبـية لا تـنطلق من أوضاع اجتماعية أو تاريخية فقط، بل هي تكتب- على وجه الخصوص- لقارئ ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه.

وقـد تنبه النقاد العرب القدماء إلى أهمية المتلقي في صياغة النص الأدبي، فليس غريباً أن يحـتل المتلقـي أهمـية كبيرة أثناء تنظيرهم لما يجب أن يكون عليه هذا النص، فكان جلّ اهتمامهم أن يكون العمل الإبداعي ملائماً للمتلقي، غير منافٍ لذوقه وفهمه.

---

[١] مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص٣٠.

ويعد النص الذي أورده ابن سلام الجمحي حول سلطة الناقد وتفرده في منح النص الأدبي قيمته وجماليته، دليلاً على أهمية المتلقي/ الناقد،حيث يقول ابن سلام: "قال قائل لخلف:إذا سمعت أنا بالشعر استحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إياه؟"[١]. إذ تتضح السلطة التي كان يتمتع بها الناقد، بحيث إن رأيه في الشعر هو الذي يحدد جودته أو رداءته، وهذا يعني أن الجودة والرداءة قد لا يكون أساسهما منبثقاً من النص الأدبي ذاته، فجودة النص محكومة بعوامل خارجة عن ماهيته، وهي رهن لأهواء الناقد وذوقه. وربما لأجل ذلك طلب ابن مناذر من أبي عبيدة اللغوي أن يحكم في شعره بالعدل، بعيداً عن العصبية والزمن، فقال له: "اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد ولا تقل ذاك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية"[٢] وكأنه يعرف– في قرارة نفسه– أن الناقد القديم قد لا ينظر إلى النص نفسه ليحكم بجودته أو رداءته، بل إنه يعرف أن الحكم بالجودة أو الرداءة كان جاهزاً لدى الناقد المتعصب، فيكفي النص أن يكون قديماً ليحكم بجودته.

لقد فرضت طبيعة التلقي على الشاعر أن يركز على حسية التشبيه، ومن ثمَّ دفعته إلى الاكتفاء بنوع معين من الصور الشعرية، يعد خروجه عنها نوعاً من الخروج عن طريق الشعر. فالجاحظ يربط بين البيان والوضوح، ليؤكد أن الكلام الواضح المفهوم هو الكلام الذي يتصف بالبلاغة والبيان "فالبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته...لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[٣]. والشعر– وإن كان أساسه التعبير عن الشعور والرؤى– موجه إلى متلقٍ ما؛ لذلك ينبغي على الشاعر أن يراعي أحوال متلقيه "فالصورة الحسية أقرب إلى ذهن المتلقي، إذ يستطيع تحليل المعنى والتفاعل مع النص"[٤].

---

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١/٧.

(٢) الأصفهاني: كتاب الأغاني : ١٨/١٧٤-١٧٥.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٧٦.

(٤) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص٢١٠.

وبلـــغ إلحـــاح الجاحظ على ضرورة التواصل بين المبدع والمتلقي حدّاً يطلب فيه من المـــتكلم– شاعراً كان أم كاتباً– أن يكون عالماً بأحوال الناس، وصانعاً يبحث لصنعته عن سوق رائجة، لذلك يرى أنه "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبـــين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً"(١). وبذا يكون الـــنقد قـــد فرض على الإبداع نوعاً من "الاستئسار"(٢) الذي يكبل قرائح الشعراء، ويحولهم إلى صُـــنّاع ينبغـــي علـــيهم أن يجوّدوا في صناعتهم لتنال رضى المتلقين، "ولعل أهم مظاهر هذا الاستئسار ما انتثر في مصنفات الأدب والنقد القديمة من إشارات إلى المعنى المستحب أو الكلمة المستحـــسنة أو التـــشبيه الأنـــسب، مما كان يعدّ تذوقاً جمالياً في مبدئه وصار شرطاً أو قاعدة إبداعية في المنتهى"(٣).

وبـــذا ينصب النقاد من أنفسهم قضاة يحكمون على مدى تطابق النص مع المعايير التي اتخـــذوها للحكـــم على العمل الأدبي، ما أدى على أن "يستحيل الإبداع إذ ذاك إلى نشاط ترتهنه جملة من الشرائط...مناسبة المقال للمقام، الحث على الأخلاق القويمة، الإشادة بالدين، اللياقة في الغزل دون الاستهتار، الإمتاع الفني..."(٤).

وكان على الشاعر (الصانع)، كي يتقن فنون صنعته، أن يتسلح بثقافة كبيرة تعينه على الـــبقاء قريباً من محيط المتلقي، وقادراً على إنتاج ما يرضي ذوقه؛ ولذلك ركز النقاد والشعراء القدماء على أهمية الرواية والحفظ، يقول ابن طباطبا: "ينبغي للشاعر في عصرنا...أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبّه عليها وأمر بالتحرز منها ونهي عـــن اســـتعمال نظائـــرها"(٥). لقد تحول الشاعر نتيجة القيود المفروضة عليه إلى "نمط لغوي

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٣٨-١٣٩.

(٢) الزنكـــري، حمادي: المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)، المجلة العربية للثقافة، العدد ٢٨، السنة الرابعة عشرة، شوال ١٩٩٥، ص ٢٤٨ .

(٣) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٩.

وتعبيري فاقد لكياناته العقلية والعاطفية لأنه مدعوّ دوما إلى استخدامها لاسترضاء ذائقة تُعدُّ اللغة فـيها مقياساً فنياً أصلياً، وإذ ذاك لم يعد الشعر هو المقصود بالتلقي، فلا يعني القارئ ما فيه من عمق تجربة وألم معاناة، وإنما صار الاهتمام موجهاً إلى الشاعر تقاس مقدرته بمقاييس منسوبة إلى زمنية الخطاب أو وضعيته الاجتماعية وإمكاناته الثقافية وعلاقاته بوليّ الأمر"[1].

لقـد تـنوعت الإرشادات والنصائح التي قدّمها النقاد والمتلقون للشعراء، وتحولت هذه الإرشـادات إلى معايير ينبغي التقيد بها وعدم تجاوزها أو مخالفتها إذا أراد الشاعر أن يبقى في دائرة الشعر، فابن طباطبا يوجه نصائحه للشاعر بأن عليه "أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف أقفار الديار .. فإن الكلام إذا كـان مؤسـساً على هذا المثال تطير منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممـدوح"[2]. فمقصدية الشاعر تختفي وراء ما ينبغي أن يفهمه المتلقي، أو ما يتحقق فهمه لديه. ولذلك ينبغي على الشاعر أن يكون حذراً ودقيقاً في اختيار ألفاظه وتراكيبه والدلالات التي يمكـن أن تـنطوي عليها مثل هذه التراكيب لأن "عدم مناسبة المقصود في الابتداء قد يدفع إلى رفض عنيف من طرف المتلقي، ولن يتمكن معه المتكلم من استكمال قصيدته"[3].

وقـد بدا المتلقي حاضراً– بوضوح– في المعايير التي اشترطها قدامة بن جعفر لجودة النسيب ،"فالمحسن من الشعراء فيه هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم كل وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله ، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر"[4]، وفي هذا حجر لإحساس

---

(1) حمادي الزنكري: المتلقي عند النقاد القدامى، ص٢٥١.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٢٢، وانظر العسكري، أبو هلال: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق محمد الـبجاوي ومحمـد أبـو الفضل إبراهيم، صيدا – بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦، ص ٤٣١، وابن رشيق: العمـدة، ٢٢٢/١، ابـن سنان: سر الفصاحة ١٧٥، وابن الأثير: المثل السائر، ٨/٣، وانظر، القزويني، الإمام الخطـيب(ت٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٠، ص٥٩٣.

(3) ناظم، عبد الجليل: البلاغة والسلطة في المغرب، ص ١٢٣.

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٣٦.

الشاعر وخياله، إذ ينبغي على الشاعر أن لا يصف من النسيب إلا ما كان واثقا من وجوده لدى المتلقـــي، وهذا وصف لا ينطبق إلا على الشاعر الصانع الذي لا يهمه صدق التعبير بمقدار ما يهمه التفنن والإجادة فيه، وإذا كان الأمر كذلك- كون الشاعر صانعا- فإن للنصائح التي يقدمها الـــنقاد- والشعراء أنفسهم- للشعراء ما يبررها، لأن الهدف منها الوصول بالنص الشعري إلى الأنموذج الأمثل الذي تتحقق فيه مجموعة المعايير النقدية بشكل كامل.

ارتـــبط نقد الشعر- لدى النقاد القدماء- بوظيفته، وتحددت جودته أو رداءته على أساس مـــن هذه الوظيفة، وبمدى قدرة الشاعر على تحقيق الغاية المطلوبة من شعره، " فالشاعر داعية فـــي موقف، وممتع في موقف ثان، وهو - في كلا الموقفين- أبعد ما يكون عن ذاته وأقرب ما يكون في تلبية ما يفرضه المقام ويقتضيه الحال"[١]. ولذلك ينبغي على الشاعر "أن يحمل إلى كل ســوق مـــا ينفق فيها، ويخاطب كل مقصود بالشعر على مقدار فهمه"[٢]، وبمقدار ملاءمته بين شعره والمقام الذي يقال فيه يكون حظه من الإجادة.

وتمـــثل طـــريقة العـــرب والعرف الاجتماعي جانبا هاما من جوانب التلقي، ويمثل هذا الجانــب معـــيارا ضاغطا على قرائح الشعراء، ويعدّ- في الوقت نفسه- معيارا مهما في الحكم على جودة الشعر ورداءته، والشاعر الحاذق الذي يلتزم في شعره بما تواضعت عليه العرب من معايير وأعراف، وإلا كان عرضة للهجوم والذم، فالآمدي يهاجم أبا تمام ويصف الخطأ في قوله [٣]:

أجـــدرْ بجمـــرةِ لـــوعةٍ إطفاؤُهـــا ... بالدَّمـــعِ أن تـــزدادَ طـــولَ وقـــودِ

---

[١] المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٢٩٤.

[٢] الكاتب، ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، مطبعة العاني، ط ١، ١٩٦٧، ص ١٨٩.

[٣] ديوان أبي تمام، ١/٣٨٧.

لأن هذا- في رأيه- " خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن"[1]. وكأنه يحرم على الشاعر أن يتجاوز في تعبيره حدود المواضعات العرفية، حتى في التعبير عن اللوعة والحزن.

ولم يكتف النقاد بعرض الشعر على أعراف الجماعة ومحاكمته بمدى تطابقه معها، بل إنهم كانوا ينتهكون خصوصية الشاعر عندما يتدخلون لتغيير ما يتعارض في شعره مع المواضعات السائدة، فالأصمعي يعلق على قول جرير[2]:

فيا لك يومًا خيرُهُ قبلَ شرِّهِ   تغيَّبَ واشيهِ وأقْصَرَ عاذلُهْ

بقوله: " ويله! ما ينفعه خير يؤول إلى شر؟..فقلت: كيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال: فيا لك يوما خيره دون شره. فأورده هكذا، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار القدماء، فقلت: والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا"[3]. أما مقصدية الشاعر في استغرابه وتعجبه من مرور يوم يخلو من الواشين والعاذلين فهو أمر لا يعني الناقد في شيء، وتعبيره عن فرحه بهذا اليوم الذي يعرف بأن لحظات السعادة فيه غير دائمة وأنها متبوعة بما يسوؤه، لا يهم في التعامل مع الشعر. فالمهم أن يتوافق مضمون الشعر مع المواضعات الاجتماعية أو الدينية أو البيئية.

لقد ساهمت الحياة الاجتماعية والسياسية في صياغة الأفكار والمعايير النقدية، وكان لهذه الحياة أثر بالغ في التشكيل الشعري على مر العصور. فقد انتقل العرب من حياة البادية والصحراء إلى حياة القصور والحضارة، وتغيرت معها الكثير من القيم والعادات، وما كان ملائما في حياة الصحراء لم يعد كذلك في حياة الحاضرة والمدنية. ولم يكن الشعر بمعزل من هذا التطور، ولما كان النقد مواكبا للتطور الشعري، كان لابد أن تتغير الكثير من المعايير النقدية

---

[1] الآمدي: الموازنة، ٢٠٩/١.

[2] ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان طه، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ٩٦٥/٢.

[3] المرزباني: الموشح، ص ١٦٦.

باختلاف البيئات، "فما يجب في مدح الخلفاء- كانت تلك حالهم أو لم تكن- ذكر الورع والتقوى"[1].

ولأن النقد لم يكن بمعزل عن ظروف الحياة بتجلياتها كافة، والناقد يعرف ما للشاعر وما عليه، فقد جاءت الأحكام النقدية مستمدة معاييرها من علاقتها بالسلطة،" فالناقد حين يضع هذا الدستور لم يأت به من فراغ، وإنما جاء بما يعرف بأن هذا هو الذي تطالب به السلطة، وهو الذي يجب أن يلتزم به الشاعر سواء انطبق على شخصية الخليفة أو لم ينطبق"[2]. أضف إلى ذلك أن حياة القصور دفعت بالممدوحين إلى أن يكونوا حريصين على أن تكون صورهم أبهى ما تكون في عيون الرعية، "ولذلك فإن ملاحظات الممدوح وعلى مرور الزمن كونت قواعد نقدية لم يشأ النقاد أن يتخطوها حين كتبوا آثارهم النقدية"[3] أو ربما لأنهم لم يملكوا الجرأة على تجاوزها.

وما ينبغي قوله إن مثل هذه القواعد النقدية كانت تحقق للشعراء الحظوة والمكانة لدى الممدوحين، وهي تنبع من الأثر الذي يحققه الشعر في نفس المتلقي. ولكن السيئ فيها أنها اتخذت معايير للحكم على ماهية الشعر وجوهره، فكان الشعر جيدا أو رديئا بمدى التزام الشاعر بأحوال المتلقي وتمسكه بملاحظات الممدوح، ولم يكن ينظر إلى عناصر الجودة التي تؤسس جمالية النص الأدبي. وقد كان لملاحظات المتلقي الأثر الكبير في تجنب الكثير من العيوب التي يمكن أن تؤثر في تفاعل المتلقي مع مدلولات النص الشعري، لأن من العيوب ما يشغل المتلقي عن التفكير في مواطن الجمال في الشعر.

وقد ظهرت أبرز المواقف التي تجافت فيها أقوال الشعراء مع أحوال الذوق العام والمقام الذي قيلت فيه في بدايات التحضر، والانتقال من الحياة البدوية إلى سكنى الحواضر والمدن،

---

(1) الآمدي: الموازنة، ٢/٣٥٩.

(2) سلوم، داود، وربيع، محمد أحمد: سوسيولوجيا النقد العربي وأثر السلطة في القاعدة النقدية، جرش للبحوث والدراسات، جامعة جرش، المجلد الرابع، العدد الثاني، حزيران ٢٠٠٠، ص ١٥٢.

(3) المرجع السابق، ١٤١.

فالخطاب الأدبي لم يكن– في بدايات العصر الإسلامي– على درجة عالية من التأنق والاختيار، فكان الخليفة يخاطب بمثل ما تخاطب به العامة، ولم يكن ذلك يغيضهم أو يبغضهم "لقرب عهدهم بحياة البداوة، وعدم إلفهم هذا اللون من عيش الملوك والقصور والسلطان"(١). ولذلك أثره "فيما تلمح في بعض الأحيان– في معانيهم من خشونة أو كزازة لا تتناسب مع هذه المقامات والمواقف"(٢)، ومثل هذه الخشونة والكزازة اعتبرت– فيما بعد– نوعا من سوء التقدير وقلة تأدب الشاعر وجهله بمتطلبات التعبير الملائم. فقد اعتبر جرير مخطئا في تعبيره عندما خاطب بشر ابن مروان بقوله(٣):

قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُولَ لِبَارِقٍ   يَا آلَ بَارِقَ فِيمَ سُبَّ جَرِيرُ

فغضب بشر وقال "أما وجد ابن المراغة رسولا غيري!" (٤). وكأنه نسي أنه في حضرة الأمير، فكان ينبغي أن يكون أكثر لياقة وكياسة في حديثه وخطابه.

أما المحدثون من الشعراء فكانوا أكثر تحضرا واهتماما بمراعاة مقامات المتلقين وأحوالهم، لذلك جاءت أشعارهم متوافقة مع أحوال ممدوحين "فقد أصبحوا أكثر التفاتا لهذه المسائل، وأقدر على تصريف القول، وإدارة المعنى بما لا يجافي روح اللياقة أو يخرج عن حدود الذوق واللياقة، ولذلك ندر في أشعارهم وقوع هذا الضرب من الخطأ في المعنى"(٥).

إن الفوز برضى المتلقي ربما يكون الهدف الأساسي الذي يطمح الشاعر إلى تحقيقه من خلال بنائه الشعري، لذا فهو يحاول– بشكل مستمر– أن يقدم للمتلقي ما يرضيه ويلبي رغباته، فالشاعر الحاذق– كما يقول القاضي الجرجاني– "يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما

---

(١) قصاب، وليد: دراسة الآراء النقدية في كتاب الموشح، دبي، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، العدد ١٣، ١٩٩٦، ص٢٤٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤٥.

(٣) ديوان جرير، ٣٦٦/١.

(٤) المرزباني: المرشح، ص ١٨٩.

(٥) قصاب، وليد: دراسة الآراء النقدية في كتاب الموشح، ص ٢٤٧.

الخاتمــة؛ فإنهــا المواقــف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة"[1].

ولهذا تتبدى أهمية المتلقي في صياغة الكثير من المعايير، فالشاعر يضع في فكره متلقيا ضمنيا يحاول أن يتحداه، ويصوغ شعره تبعا لما يتوافق مع قدراته وتفكيره، فهو دائم البحث عن الأساليب التي يستطيع أن يضمن من خلالها الفوز برضى المتلقي.

ولكن الشاعر يقع فريسة لأهواء المتلقي عندما يحتار في الطريق التي سيسلكها لإرضاء أذواق متلقسيه، فأذواقهم مختلفة، وما يرضي جماعة قد لا يرضي أخرى، لذلك ينبغي عليه "إن افتــرع معنى بكراً، أو افتتح طريقاً مبهماً لم يرض فيه إلا بأعذب لفظ وأقربه إلى القلب، وألذه فــي الــسمع؛ فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوّق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاّه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلف ، بيّن التعسف...وإن قال ما ســمحت بــه النفس ورضي به الهاجس، قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل؛ فإحسانه يتأوّل، وعيوبه تــتمحّل، وزلــته تتضاعف"[2]. فلا يمكن للشاعر – والأمر كذلك– أن يكون قادراً على إرضاء جميع الأذواق؛ لذا، فإنه مهما قال سيبقى كلامه عرضة للنقد والتعليق.

وظلت عبارة "لكل مقام مقال" معياراً نقدياً غاية في الأهمية، يحكم على الشعر والشعراء مــن خلالهــا "فقــد قــيل: لكــل مقــام مقــال، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته – مــن مزح، وغزل، ومكاتبة..وما أشبه ذلك– غيرُ شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين: يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له بالاً..ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محككاً، معاودا فيه النظر، جيداً، لا غثّ فيه، ولا ساقط، ولا قلق، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب"[3].

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤٨.

(2) المصدر السابق، ص ٥٢.

(3) ابن رشيق: العمدة، ١/١٩٩.

فالـنص الـسابق- رغـم طوله- يرسم طريقاً يوفر سبيل النجاح للشاعر إذا التزمه ، والمعاييـر التي ذكرها ابن رشيق لا تفارق معايير اللياقة في التخاطب مع الآخرين. ولكنها لا تعني- بحال من الأحوال- أن يحاكم الشعر بها، فلربما تكون مخالفتهم لأصول الخطاب مقصودة لذاتها.

ويـبدو أن ابـن رشيق كان من أكثر النقاد العرب اهتماماً بمراعاة الأحوال والمقامات واختيار ما يناسبها من الكلام، وقد تعود مسألة الاهتمام هذه إلى معرفته الواسعة بأحوال عصره، ومعـرفته بمـا يناسـب هـذه الأحوال من أنواع الخطاب، لذلك يرى أن "الفطن الحاذق يختار للأوقـات مـا يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابّهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره"[1].

وهـذا يعنـي ترسـيخاً لمفهوم الصناعة الشعرية، وأن الشاعر صانع يستطيع أن يقدم للمتلقـي كل ما يتوافق مع ميوله ويشبع رغباته وأهواءه، دون أن يكون للشعر دور في التعبير عن خلجات النفس ومشاعرها، وهي الغاية الأساسية التي ينبغي للشعر أن يعبر عنها، ويضيف ابـن رشـيق قوله: "وسبيل الشاعر- إذا مدح ملكاً- أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره الممـدوح، وأن يجعـل معانـيه جـزلة، وألفاظـه نقـية، غير مبتذلة سوقية، ويتجنب – مع ذلـك- التقـصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجراً"[2]. وهذا كلام عارفٍ بأحوال التلقي، فلكل متلقٍ أسلوبه الذي يناسبه ويتوافق مع ذوقه.

وتـربو الملاحظات النقدية الموجهة لشعر المديح على غيرها من الملاحظات المرتبطة بالمـضامين الأخرى، لأن القصائد المدحية هي التي تؤدي إلى شهرة الشاعر وعلوّ مكانته بين الـشعراء، ولـذلك كان لصناعة القصائد المدحية أسواقها الرائجة، ومستشاروها الذين لا يألون جهداً في الوصول بها إلى الأنموذج المثالي الذي يطمح إلى الوصول إليه كل شاعر.

---

(1) المصدر السابق، ١/٢٢٣.

(2) المصدر السابق، ٢/١٢٨.

ويبـــرز ابـــن رشيق القيرواني ازدواجية نقدية تجسد التناقض القائم بين الذوق الخاص ومواضـــعات الجماعة والعرف العام، من خلال نقده لأبيات من قصيدة قالها المتنبي في عتاب سيف الدولة، يقول فيها[١]:

يا أعدلَ النّاسِ إلا في معاملتي　　فيكَ الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحَكَمُ

أُعيذُها نظَراتٍ منـــكَ صادقةً　　أنْ تحسبَ الشَّحْمَ فيمنْ شحمُهُ وَرَمُ

فيقول ابن رشيق: "فهذا الكلام في ذاته نهاية الجودة، غير أنه من جهة الواجب والسياسة غايـــة في القبح والرداءة، وإنما عرّض بقوم كانوا ينتقصونه عند سيف الدولة ويعارضونه في أشـــعاره، والإشـــارة كلها إلى سيف الدولة"[٢]، فهو يفصل– في حكمه على شعر المتنبي– بين جمالـــية الـــنص الـــشعري وخصائصه النوعية من جهة، وبين حكمه على أساس الملاءمة مع مـــنظومة المواضـــعات السياسية والاجتماعية، وهو يعرف أن الشعر شيء، والحكم عليه شيء آخـــر. وكـــان عليه أن يتنبه إلى أن المتنبي حاول أن يتجاوز السلطة السياسية بمعادلتها بسلطة ذاتـــية تـــوازيها وتقف نداً لها، وهذا منحه فرصة كبيرة للتعبير عن الذات دون تدخل من قوى خارجية تفرض معاييرها وشروطها عليه.

ومـــا تجدر الإشارة إليه أن التقدم الزمني ساهم في تراجع المعيار الديني ومنظومة القيم الأخلاقـــية فـــي الحكم على الشعر، وإحلال المعايير المرتبطة بالسلطتين السياسية والاجتماعية مكانهـــا، بتأثير من البيئة، ولأن الشعر نتاج البيئة يتأثر بها ويؤثر فيها، كان همُّ الخلفاء والولاة "أن يحطـــب الشاعر في حبلهم ويعبر عن سياستهم ويكثر من الثناء عليهم"[٣]، بغض النظر عن الوسائل والأساليب التي يستخدمها في التعبير عن ولائه لهذه الخلافة أو تلك، والدفاع عن النظام الحاكم.

---

[١] ديوان المتنبي بشرح العكبري، ضبط نصوصه وقدم له، عمر الطباع، بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط ١، ١٩٨٧، ٢/٣٣٣.

[٢] ابن رشيق: العمدة، ٢/١٦٤–١٦٥.

[٣] هني، عبد القادر: دراسات في النقد الأدبي عند العرب، ص١٦٨.

وقد تمسك الممدوحون بضرورة اهتمام الشعراء بمجموعة من الصفات الخُلقية واعتمادهم المبالغة في التعبير عن هذه الصفات "لأن واقع الشعراء الاجتماعي- آنذاك- كان يتطلب منهم كل ما يقوي مهابة ممدوحيهم في نفوس الرعية، ومن المنطقي أن المدح بهذه الفضائل أكثر تحقيقاً لهذه التقوية من المدح بالخَلْق"[1].

لقد انبثق عن السلطة السياسية وما يناسبها من المعايير الملائمة لأهدافها أدب تتوافق معاييره وسماته مع المعايير السلطوية التي أنتجتها السلطة المركزية، فكانت أيديولوجيا السلطة السائدة هي التي تحدد ما هو الأدب أصلاً، وتنفي ما لا يحقق مصالحها خارج الأدب.

إن المعايير النقدية التي أفرزتها السلطة السائدة تفرض على الشاعر الالتزام بها حتى يلقى شعره القبول والاستحسان، فمراعاة مقتضى الحال فرضت عليه ضرباً من ضرورة المناسبة بين اللفظ والمعنى من جهة، وأحوال الممدوحين من جهة أخرى، فلا يستعمل الإطالة في مواقف الإيجاز، أو الإيجاز في مواطن التطويل لأن من الكلام ما "يصلح للمواقف الجامعة، وبحيث يكون الكلام مخاطباً به عامة الناس ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعاني، والإشارة تصلح لمخاطبة الخلفاء والملوك ومن يقتضي حسن الأدب عنده التخفيف في خطابه، وتجنب الإطالة فيما يتكلف سماعه"[2].

كما ساهمت متطلبات السلطة السياسية في تخفيف حدّة الأحكام النقدية المرتبطة بقضية الصدق والكذب التي ازدهرت نتيجة عوامل دينية واجتماعية وبيئية، فأصبح يقبل من الشعراء -بل يطلب- ما كان مرفوضاً من قبل، ولم يعد يرضى من الشاعر إلا الكلام المفرط، الذي يغالي فيه الشاعر بالصفات التي يطلقها على ممدوحيه من أصحاب السلطة، وإلا كان الشاعر مقصراً في تأدية الغرض المطلوب منه "فقد تبين أن أمداح الخلفاء يجب أن تكون نمطاً واحداً

---

(1) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص١٤٨.

(2) ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٩٩.

ينحى بأوصافها أبداً نحو الإفراط، وأن أمداح الأمراء والوزراء والقضاة ومن جرى مجراهم من كـبار العلمـاء ينبغي أن يكون كل واحد منها ثلاثة أنماط: ينحي بالنمط الأعلى منحى الإفراط. وينحـى بالنمط الأدنى منحى الاقتصاد، وتكون أوصاف النمط الأوسط اقتصادية مشوبة ببعض إفراط"[1].

ويـبدو- في النص السابق- أثر المنطق واضحاً في نظرة حازم القرطاجني إلى طبيعة التألـيف الـشعري، إذ تبدو هذه العملية نوعاً من الصناعة المنطقية التي يتحكم الشاعر بقياس عناصـرها، ويملك القدرة على وضع العنصر المناسب في مكانه، وليس ذلك إلا طمعاً بإرضاء المتلقـي، على الرغم من أنه يمكن تبرير الإفراط بأنه "تصوير النموذج الإنساني الذي يحتوي الفضائل"[2]، وعلى هذا الأساس يتحول دور الشاعر من مجرد الإبداع الشعري إلى الاندماج في حياة الجماعة ومحاولة التأثير في سلوكهم، وبذا يملك دوراً متميزاً في حياة الجماعة "بعد أن يعي دوره المهم..وبعد أن تعي الجماعة نفسها دور الشاعر"[3].

وإذا كـان دور الـشاعر قـد انتقل من الذاتية إلى الجماعة، وتحولت ماهية الشعر من عملـية إبـداع مجردة إلى صناعة إبداعية، أصبح من المسوّغ أن تكون معظم المعايير النقدية مـرتبطة بمحاولة تنظيم عناصر هذه الصناعة للوصول بها إلى درجة عالية من الإتقان والتفنن حتـى تـصل إلى النموذج المثالي الذي يقبله الجميع. وقد وعى الشعراء مثل هذا الأمر؛ لأنهم أقـرب إلـى رحم الشعر من غيرهم، فأبو تمام يوجه نصيحته لتلميذه البحتري بوجوب التزامه مجموعة من المعايير التي ترتقي بشعره وتخلصه من الشوائب والهنات، فهو يقول: "فإن أردت النـسيب فاجعـل اللفـظ رقيقا والمعنى رشيقا...وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٧١.
(٢) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٢١٧.
(٣) المرجع السابق، ص ٢١٧.

وأظهــر مناسبه، وأبن معالمه...وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"[1].

لم يعد بمقدور الشاعر– والأمر كذلك– أن يتصرف على ما تفرضه عليه طبيعته، وأن يقول الشعر على سجيته، فمطالبته بمراعاة مقتضى الحال جعلته يرضخ لإرادة السلطة ومعايير الجماعــة وتوجيهاتها، وهي المعايير التي جعلت النقاد والشعراء –على حد سواء– ينقادون لها تفاديا لأي تصادم قد يقع بين آرائهم ومتطلبات السلطة، "فالنقاد في إلحاحهم على مراعاة مقتضى الحال الخارجي وفي قبولهم المبالغة، لم يكونوا موجهين لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، بقدر ما كانــوا راصـــدين للنـــتائج التي أدت إليه الوظيفة الاجتماعية للشعر. فلم يكن الحكام ليقبلوا من الشعراء إلا كل ما يقوّي مهابتهم في نفوس المحكومين، ويعمل على تضخيم صورهم في أوهام الرعية، ولم يكن الشعراء بقادرين على المساس بهذا المطلب"[2].

إن مـــراعاة الشعر ونقده لمقتضى حال السلطة قد نأى بهما عن الاحتكام إلى الكثير من المعايير التي ارتبطت بالسلطة الدينية، ليصبح الشعر والنقد رهينتين تتقاذفهما أنواع مختلفة من القـــوى الـــسلطوية التي تفرض معاييرها وتوجب تطبيقها، وإلا خرج الشاعر من دائرة الشعر منـــبوذا، بلا وظيفة يعتاش منها" فالظروف التي كان يتفيأ بظلها الشعراء، هي بعينها الظروف التـــي كـــان يحـــيا تحت سمائها النقاد. ومن هذه الزاوية فإن من الطبيعي أن يقوم النقاد بتعبيد الصوى أمام الشعراء فيخططون لصنعتهم تخطيطا دقيقا مما يحقق لهم الغاية والمقصد"[3].

ومـــن ثَـــمَّ، فإن المقاييس الأخلاقية والدينية لم تعد– في عصور متأخرة– مسيطرة في مـــيدان الـــنقد، إذ أصـــبحت معايير الجودة إنما هي معايير وظيفية ترتبط بوظيفة الشعر التي يـــضطلع بتأديـــتها، بحيث تتغير هذه المعايير بتغير الوظيفة التي ينطوي عليها الشعر مع تقدم

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠٣.

(2) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٣١٠.

(3) المرجع السابق، ص ٢٩٨.

الزمن وتطور الملامح البيئية. وربما يمكن استثناء أشعار المتغزلين الحجازيين "الذين وجدوا في مجتمعهم الخاص باعثا على النظم في غرض يشجع عليه، ويستزيد منه، ولعل وراء هذه الظاهرة دوافع سياسية تتصل بأغراض الحاكم الأموي نفسه الذي هيأ جوا من الرفاهية واللهو لأبناء الحجاز كي يصرفهم عن السياسة وشؤون الحكم"(١).

وتبرز مسألة الغموض والوضوح بوصفها أوكد الدلالات على حدوث التطور الشعري وانتقاله من البساطة إلى العمق والغموض، وربما كان للمسألة علاقة بتطور التفكير العقلي لدى العرب، حيث يمكن إرجاع هذا التطور إلى مجموعة من العوامل التي يرتبط بعضها بالأثر الذي تركه القرآن الكريم، والدراسات التي تناولت بلاغته وإعجازه، وبعضها الآخر كان للحضارات الوافدة أثر واضح في تطوره ونموه. فكان الشعر العربي "يتحرك من الوضوح إلى الغموض، وكلما تقدمنا بالزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد الإبهام"(٢). ولا يعني هذا الأمر أن الشعر القديم كان يخلو من الغموض، "ولكن هذا الغموض كان قليلا أمام نسبة الوضوح فيه، لأسباب عدة، منها الطبيعة المعرفية، والوظيفة الاجتماعية، وعمود الشعر، ونموذج الخطابة، وجوهر الرؤية الشعرية"(٣).

وتتطلب العوامل السابقة أن يكون الشعر واضحا ومتماشيا مع الحياة العربية القديمة. وهي حياة قائمة على البساطة والبعد عن التعقيد. ولكن تغير طبيعة هذه الحياة وتحولها إلى حياة مليئة بالمتناقضات والتعقيدات، استدعى- بالضرورة- تغيرا مماثلا في الشعر لمواكبة هذه الحياة. وقد حورب مثل هذا الغموض الذي اتصفت به الكثير من أشعار المحدثين، ولعل محاولة إلصاق تهمة الغموض بالشعر المحدث، والعباسي خاصة، "محاولة لطمس ملامح التغيير

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠٢.

(٢) رماني، إبراهيم: الشعر- الغموض- الحداثة،دراسة في المفهوم،مجلة فصول، العددان٨٣-٩١،المجلد ٧، ١٩٨٧، ص ٨٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٥.

ودلالات الــتحول، في مجتمع تسعى سلطته إلى المحافظة على ثباتها، عبر مؤسساتها وتجلياتها الثقافية والجمالية"[1].

فالسلطة السياسية كانت قد اعتادت الوضوح في نواحي الحياة كافة، والشعر جزء منها، ولذلك لم يكن الشعراء قادرين على التعبير عن مواقفهم والحال هذه، ولكن الغموض والتعمق في الــشعر وفــرا للــشاعر فرصـــة أكبر، وحرية أوسع، للتعبير عما يختلج في نفسه من مواقف ومــشاعر. ومن ثَمَّ، فإن الغموض يمنح رحابة في التأويل وتنوع الاحتمالات الدلالية التي يمكن أن ينتجها النص، والخروج من المآزق التي ربما يقع الشاعر فيها نتيجة رأي متطرف أو تعبير مخالف لثوابت السلطة السياسية.

إن الغمـــوض الذي ستفرضه السلطة السياسية هو الذي أصبح يكتنف القصيدة المدحية التـــي كانت تلقى بين يدي صاحب الأمر، ولعل الممدوح وجد في الغموض نوعا من الامتحان والتحدي الفكري لعقله وإدراكه، واختبارا لمدى فهمه لمضامين القصيدة ودلالاتها. فيكون الشعر مقبولا إذا استطاع الممدوح إدراك مراميه، ويُرفض إذا ارتفع عن مستوى إدراكه. ولذلك حافظ الــشعراء على مراعاة مثل هذه الأمور، ولم تعد القواعد الدينية والاجتماعية ذات أهمية" إلا ما كان متمشيا منها مع ما يراه السيد الحاكم حقا أو باطلا. حسبهم- أولا- نيل رضا الذي يوفر لهم الخلعة والطعام، وحسبهم- في النهاية- الوصول إلى الغاية في مضمار الاحتراف والتصنع"[2].

لقــد اهــتم الشاعر- منذ القدم- بالمتلقي، وبحث عما يجعله دائم التفاعل والتواصل مع نــصه الــشعري، لذلك يمكن القول إن المتلقي كان يتدخل في صياغة النص الشعري، فإذا كان الــشاعر باحــثا عمن يتفاعل مع إبداعه وعمن يقرؤه، فمن الطبيعي أن تصبح القراءة والقارئ جزءا مؤثرا في عملية الإبداع الشعري، وعاملا فاعلا في صياغة هذا الإبداع، وإذا أضيف إلى ذلك عمليات الاستبدال التي كان المتلقي يقوم بها من خلال تغيير في الألفاظ ومواضعها، أصبح أثر المتلقي واضحا وجلّيا في عملية الإبداع[3].

---

(1) المرجع السابق، ص ٨٥.

(2) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٢٩٨.

(3) انظر، الزنكري، حمادي: المتلقي عند النقاد القدامى، ص ٢٤٣ - ٢٤٥.

كمـــا يمكـــن تلمس أثر المتلقي في بناء القصيدة العربية القديمة، التي كانت تتنوع فيها الموضوعات تنوعا سوغه النقاد بأنه يصب في إطار الوحدة الموضوعية.

وقد أشار النقاد القدماء إلى أثر المتلقي في طريقة بناء القصيدة، إذ كان السبب الرئيسي فـــي هـــذا التـــنوع الموضوعي والانتقال من شريحة إلى أخرى إرضاء لأذواق المتلقين وإبعاد الـــسأمة والملل عنهم، وجذب انتباههم لتذوق العمل الشعري، والتفاعل مع مضامينه، وفي ذلك يقـــول حـــازم القرطاجني: "إن الحذاق من الشعراء...لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحـــدة، وتؤثـــر الانـــتقال مـــن حـــال إلـــى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمـــر..اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصـــد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل منها إلى جهات شتى من المقاصد، وأنحاء شتى من المآخذ، استراحة واستجداد ونشاط"(١).

ولا شـــك في أن مراعاة أذواق المتلقين قد حول الشاعر إلى منتج قيد الطلب، يجتهد في توفيـــر طلبات زبائنه، وهذا يعني أن الشاعر قبل على نفسه– في أحيان كثيرة– أن يمكث تحت ســـلطة المتلقي، يمتثل لأوامره، وينطق بلسانه بحيث يمكن أن يفارق الشاعر خياله الذاتي بحثا عـــن خـــيال آخر، وذات أخرى– ربما تتعارض مع ذاته– توافق أذواق الآخرين. فلم يعد مهما –بالنـــسبة لـــه– مـــا يقول قدر اهتمامه بقول ما يظن أنه ملائم ومطلوب لدى المتلقين، ولم يعد للشاعر إلا أن يقول ما يجب أن يقال، لا ما يريد أن يقول.

سادسا: أثر البيئة

لا يمكـــن– بحال من الأحوال– إنكار الأثر الكبير الذي تحدثه البيئة في طبيعة التشكيل الـــشعري والـــنقدي، وإذا أضيف إلى العوامل البيئية العامل الزمني، أصبح من المؤكد رسوخ الآثـــار الـــناتجة عـــن علاقة الشاعر والناقد بالبيئة التي تنتجهما ويعيشان فيها، "فالإنسان نتاج

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٦.

بيئـته"[1]، وهـو أمر يدعو للتأكيد بأن للبيئة- بكل نتاجاتها وعناصرها- أثرا بالغ الأهمية في التـشكيل الجـسدي والعقلي للشاعر، وفي بناء ثقافته ومواقفه تجاه الأشياء، فهو ينهل من معين بيئـته ويـصوغ- من خلال معطياتها- موقفه وفكره ورؤيته الشعرية "فاختلاف البيئات يتبعه اختلاف البنية الجسمانية والروحية على السواء. ومن هذا اختلفت أذواق الناس في بيئة عنها في أخرى"[2].

ولـم يغفـل الـنقاد العرب القدماء الأثر الذي تخلفه البيئة في التكوين الجسدي والعقلي للـشاعر والناقد- على حد سواء- لذلك قلما يخلو مصنف من مصنفاتهم من إشارة لأثر البيئة، فابن سلام الجمحي يلحظ أثر الاختلاط بين الحضارات والثقافات المختلفة في شعر الأعشى، فقد كـان الأعـشى "يفـد ملوك فارس ولذلك كثرت الفارسية في شعره"[3]. وهذا يعني أن الشاعر يتلون- في شعره- حسب البيئة التي يعيش فيها.

ويـدرك الجـاحظ أثر البيئة في الطبع البشري، فبعد أن يدحض الرأي القائل بأن كثرة الـشعر مـرتبطة بكثرة الحروب والوقائع، ينتهي إلى ما يعتبره العامل الأهم في كثرة الأشعار وجـودتها، فهو يقول: "وثقيف أهل دار ناهيك بها خصبا وطيبا، وهم وإن كان شعرهم أقل فإن ذلـك القلـيل يـدل على طبع في الشعر عجيب وليس ذلك من مثل رداءة الطعام، ولا من قلة الخـصب الشاغل والغنى عن الناس، وإنما ذلك عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق مكانها"[4].

فالبيـئة، وإن لـم يكـن لها أثر في كثرة الشعر أو قلته، فإنها- حسب رأيه- تملك أثرا واضحا في نوعية هذا الشعر وجودته، استنادا إلى المعرفة القائلة بتأثير البيئة في البنية الجسمية والعقلية للإنسان.

---

(1) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٢٦٠.

(2) المرجع السابق، ص ٢٦٣.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٢٥٨/١.

(4) الجاحظ: كتاب الحيوان، ٤/٣٨٠-٣٨١.

ويبدي الجاحظ معرفة عميقة بأثر البيئة في تغيير طباع البشر،فالإنسان- بطبعه- كائن متحضر، ويستطيع أن يتأقلم في الوسط الذي يعيش فيه، يقول الجاحظ: "لا ننكر أن يفسد الهواء من ناحية من النواحي فيفسد ماؤهم وتفسد تربتهم، فيعمل ذلك في طباعهم على الأيام كما عمل ذلك في طباع الزنج..وقد رأينا العرب وقد كانوا أعراباً حين نزلوا خراسان، كيف انسلخوا من جميع تلك المعاني"[1].

فتغيـــر الطـــباع أمر طبيعي يتبع تغير البيئة عبر الزمن، وهو الأمر الذي تجاهله النقاد العرب القدماء- في أكثرهم- عندما حاكموا الشعر المحدث بقوانين الشعر القديم الذي ينتمي إلى بيـــئة حـــضارية تختلف في معالمها عن بيئة الشعر المحدث، على الرغم من أن النقد ينبغي أن يكون مواكباً للتطور الشعري، فقد تطور الشعر العربي وبقيت المعايير النقدية على حالها، على الرغم من وجود تطور بطيء عليها.

وقـــد أشـــار الجاحظ إلى أن الأثر البيئي يتضح بشكل جلي في ألفاظ الشعراء وأساليبهم "فأهل الأمصار يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب، ولذا نجد الاختلاف في ألفاظ من ألفاظ أهـــل الكوفة والبصرة والشام ومصر"[2]. كما أن أهل المدينة "لما نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم"[3].

وتمتلك البيئة حضوراً كبيراً في الحكم على لغة الشعر وتراكيبه وألفاظه، وربما يتغلغل أثـــرها إلـــى درجة التناقض في الحكم على جودة اللغة الشعرية، "فالتشادق" الذي لا يحمل دلالة الحسن والجمال مقبولٌ من أهل البادية دون غيرهم،حيث يقول الجاحظ: "والتشادق من غير أهل الـــبادية بُغـــض"[4]. وهو أمر له ما يبرره عند الجاحظ وغيره من النقاد العرب، ذلك أن سلاسة الـــنظم وتماسكه أمر يحسن وجوده في النص الشعري فالتنوع في القصيدة الواحدة بين السهولة

---

(1) المصدر السابق، ٤/٧٠-٧١.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٨.

(3) المصدر السابق، ١/١٩.

(4) المصدر السابق، ١/٤٤.

والوعـــورة، والقـــوة واللين، سواء في الألفاظ أو التراكيب يؤدي إلى أن تصبح القصيدة كاللحن غير المتناغم، فتطرب تارة وتخدش الأسماع أخرى. ولهذا قال الجاحظ: "حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[١].

وهذا رأي يدل على وعي تام بخصائص الشعر وعناصر الجمال فيه، إذ يجب أن يكون الـــنص متماسكاً متناغماً يسوده الاستواء والتناسق، بحيث يوافق أذواق المتلقين وتوقعاتهم "فكلّ توعر مفرط يعرقل النطق الحسن"[٢].

وهذا يعني أن دلالة المفهوم لم تعد مرتبطة باللفظة نفسها، بل في طريقة استعمال ومدى ملاءمـــتها لغيرها من ألفاظ الأثر الفني وتراكيبه وسياقه، إضافة إلى مدى توافقها مع البيئة التي يُقال فيها الشعر وملاءمتها لنوعية المتلقي، لذلك فإن أبا تمام "وهو المصطنع للبداوة، سيجد نفسه دائما موضع لوم لأنه يخدش الآذان بأجراسه النافرة"[٣].

ويشير ابن طباطبا إلى الأثر الذي تحدثه البيئة في طريقة الأداء الفني، وعلاقتها بتحديد طبـــيعة هذا الأداء، فالبيئة التي يعيش الإنسان في ظلالها تحدد كيفية تعامله مع معطيات الحياة واللغة، وهو يتخذ من البيئة معيارا يحكم به على الشعر- وعلى فن التشبيه خاصة- إذ يرى أن أوصاف الأعراب القدماء وتشبيهاتهم كانت مستمدة من بيئتهم، لذلك جاءت هذه التشبيهات أقرب إلى الحسية والصدق، وهو المعيار الذي يراه ضروريا للحكم على جودة التشبيه، وجودة الشعر فـــي إطار أشمل، "فالعرب أودعت في أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها، وهم أهل وبر: صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوا منها وفيها.. فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في كل معانيها التي أرادتها"[٤].

---

(١) المصدر السابق، ٦٧/١.

(٢) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ١٥(التمهيد).

(٣) المرجع السابق، ص ١٥(التمهيد).

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٠-١١.

وقـد ركـز الآمـدي على مبدأ التناسب بين اللغة الشعرية ومقتضيات البيئة، فرأى أن التناسب بين الألفاظ والمعاني من جهة، وبين البيئة والمتلقي من جهة أخرى، أمر مفروض على الـشعراء، للحفاظ على التواصل والتفاعل بين المتلقي والنص. "فمن شأن الشاعر الحضري أن يأتي في شعره بالألفاظ العربية المستعملة في كلام الحاضرة، فإن اختار أن يأتي بما لا يستعمله أهـل الحـضر، فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو دون الوحشي الذي يقل استعمالهم إياه، وأن يجعله متفرقا في تضاعيف ألفاظه، ويضعه في مواضعه... كما أن الشاعر الأعرابـي إذا أتى في شعره بالوحشي الذي يقل استعماله إياه في منثور كلامه وما يجري دائما فـي عادتـه– هجـنه وقبحه– فإن الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه"[1]. ولذلك فقد عاب على أبي تمام ابتداءه[2]:

قَدْكَ اتَّئِبْ أربيْتَ في الغُلَوَاءِ

بقـوله: "ولو جاء هذا في شعر أعرابي لما أنكروه، لأن الأعرابي إنما ينظم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته"[3]، كما عيب على أبي تمام قوله[4]:

كان في الأجْفلى وفي النَّقرى عُرْ ... فُكَ نضْرَ العمومِ نضْرَ الوِحادِ

لأن كلامه هذا "من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدب"[5]. حيث يرى المرزباني أن "أهل القرى ألطف من أهل البدو"[6] وهذا يعني أن البيئة تؤثر في طبع الإنسان، وأن لجوء الشاعر إلى استخدام ألفاظ بيئة أخرى فيه مخالفة لطبعه ومجافاة لقريحته وصدق تجربته، وهو أمر يظهر عوار شعره، وفساد تكلفه وتشادقه.

ومـع الاقتـراب من نهاية القرن الرابع الهجري يقدم القاضي الجرجاني تفسيرا مقنعا وشاملا لأسباب الضعف واللين التي تفشت في أشعار العصور المتأخرة، رابطا بين هذه الأسباب

---

(1) الآمدي: الموازنة، 1/471.

(2) ديوان أبي تمام، 1/20، والشطر الثاني: كم تعذلون وأنتمُ سُجرائي .

(3) الآمدي: الموازنة، 1/470-471.

(4) ديوان أبي تمام، 1/360 .

(5) المرزباني: الموشح، ص 383.

(6) المصدر السابق، ص 38.

والبيئة الحضارية التي أصبحت تظلل الحياة العربية "فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر. ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا الأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلوب وقوعا...وتجاوزا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم...وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا"[١].

يبين النص السابق حقيقة هامة وخطيرة في مجال النقد الأدبي الموجه إلى النص الشعري، فهو يومئ بأنه لا ينبغي الحكم على الشعر استنادا إلى معايير مسبقة وجاهزة، إذ تتمظهر المفارقة في الحكم على النص من خلال منظور أحادي يعتمد تحكيم معايير بيئة سابقة تختلف في مواضعاتها ومعطياتها، بحيث يقع الناقد في حكم متعسف مآله إلى النقص والخطأ في تقدير الأمور، والابتعاد عن الموضوعية والعدل. فالحكم على الشعر من حيث الضعف واللين -كما يشير القاضي الجرجاني- يصبح حكما عليه- في فهم آخر- بالرشاقة واللطف والصفاء، إذا تجرد الناقد من عدوى مقارنة الشعر المحدث بالشعر القديم، وحكم على كل شعر حسب زمانه وبيئته التي انبثق منها وتلون بعناصرها ومعطياتها. لأن كل مرحلة زمانية حضارية "تنتج قيمها الفنية والجمالية التي تختلف عن قيم مرحلة سابقة وحيث تصبح المقارنة بين الثانية والأولى على أساس مطابقتها لها خطأ منهجياً ينفي الخصوصية الحضارية لكل مرحلة"[٢].

وقد وعى القاضي الجرجاني- كما وعى سابقوه من النقاد القدامى[٣]-أثر البيئة في تشكيل المعجم اللغوي الذي ينطلق منه الشاعر في صياغة ألفاظه ومعانيه، بحيث يمكن للقارئ

---

[١] الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٨، وانظر، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١/٤٥.

[٢] يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي، ص ٢٠١.

[٣] انظر، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١/١٤٠.

أن يعـرف الشاعر من خلال صدى المعطيات البيئية في شعره "فترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفـاظ، معقـد الكـلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسـه ولهجـته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك"[1]، فالأثر البيئي يتغلغل إلى التكوين الجسمي والعقلي والصوتي للإنسان، بحيث تظهر أعراض البيئة في كلامه وهيئته وصوته.

ويشفع للشاعر استخدام الوحشي من الألفاظ- لدى ابن رشيق القيرواني- إذا كان بدويا، يفهـم دلالات ألفاظـه ومعانيها "فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشيا، إلا أن يكون المتكلم به بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"[2].

وهذه الآراء تقترب- شيئا فشيئا- من فهم حقيقة الشعر وماهيته، فهي توحي بأن الحكم على الشعر ينبغي أن يرتبط بالبيئة والزمن اللذين يقال فيهما ويستمد منهما عناصره وتراكيبه، لا أن تـسلط علـى الـشعر مقاييس لا تمت له بصلة، ولا تستمد عناصرها من النص نفسه. ولو تخلـص النقاد العرب من الممارسات النقدية المتحجرة التي تقضي بعرض الشعر المحدث على الشعر القديم، وتخلصوا من التبعية للقديم وتقديسه، لقدّموا نقدا أدبيا على درجة عالية من الرقي والاختصاص، ولكن تنظيرهم شيء، وتطبيقهم شيء آخر.

ويـزداد الأثـر البيئـي في الشعر العربي خطرا، حيث تتدخل البيئة- بوصفها سلطة معـيارية- في تحديد التباين والاختلاف بين الأساليب الشعرية، فتغدو البيئة عنصرا هاما يأخذه الشاعر بعين الاعتبار عند إنشائه النص الشعري، بل إن البيئة تتغلغل في أسلوب الشاعر وتتحكم فـي طـريقة تعبيـره وصياغته "فللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب.. ومقاصد الناس تخـتلف: فطـريق أهـل الـبادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه..وطريق الحاضـرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود، والهجران، والواشين..وما شاكل ذلك مما هم به منفردين"[3].

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص١٨.

(2) ابن رشيق: العمدة، ١/١٣٣.

(3) المصدر السابق، ١/٢٢٥.

وبذا تكون المعايير المرتبطة بالبيئة مصدرا للحكم على ما يجوز وما لا يجوز استخدامه فـي الـشعر من الألفاظ والأساليب، فابن رشيق يحذر الشعراء المحدثين من استخدام الأساليب التقليدية المتبعة في بناء القصيدة العربية القديمة، في قصائدهم المدحية، وخاصة ما ارتبط منها بالوقـوف على الأطلال وذكر الناقة والصحاري،فهو يقول: "وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله، إلا ما لا يعد قلة، فالواجب اجتنابه، إلا ما كان حقيقة، لا سيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح: يراه في أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ"(١).

وهذا يفسر اجتناب الشعراء المحدثين لكثير من تشبيهات القدماء واستعاراتهم، "لأن نفس الحضري المولد إذا سمعت مثل قول أبي نواس في صفة الكأس(٢):

تُعاطيكَها كفٌ كأنَّ بنانَها   إذا اعترضَتْها العينُ صفُّ مداري

..كـان ذلـك أحـب إلـيها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصـابة"(٣). حـيث غيرت البيئة الحضارية كثيرا في أذواق المتلقين، فما كان صالحا في الشعر القديم، لم يعد كذلك في الشعر المحدث الذي يستمد عناصره من معطيات بيئية مغايرة.

ويتجلـى أثـر البيـئة واضحا جليا في طبيعة البناء الشعري على هذا الشكل المتكامل بعناصـره المتـرابطة، حـيث يرى حازم القرطاجني أن البيئة كانت عاملا أساسيا في انشغال الـشعراء بإحكـام صناعة الشعر عبر مراحله المختلفة، حتى برز بهذه الصورة المنتظمة التي تلتزم قانونا يتسم بالانتظام والترتيب، وهو قانون كان للبيئة أثر واضح في تشكل عناصره، يقول حازم: "هذا على أن العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إلـيه أمـة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته بسكناهم البيد البسابس في غير إيالة تربطهم وسياسة تضبطهم"(٤).

---

(١) المصدر السابق، ١/٢٣٠.

(٢) ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص٣١٢، مداري: المشط.

(٣) المصدر السابق، ١/٢٩٩ - ٣٠٠ وبيت امرئ القيس هو:

وتعطو برَخْصٍ غير شَثْنٍ كأنهُ   أساريعُ ظبْيٍ أو مساويكُ إسْحِلِ.

(٤) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٢.

ويدل النص السابق على أهمية الشعر في حياة الإنسان العربي الذي يسكن الصحراء الخالية من أي مظهر من مظاهر الاتصال والانتظام. فكانت البيئة عاملا هاما اتخذه الشاعر معيارا يوجهه في التعبير عما يجول في خاطره، فكان أن أبدع نصا منتظما، يعتمد قوانين محددة تنظم حياته في بيئة لا يسودها النظام.

إن اللغة كائن حي متطور،يتأثر بالتطور الحضاري والزماني الذي تمر به بيئة ما، بل إن اللغة من أكثر أدوات الاتصال مواكبة للتطور الحضاري الذي تمر به المجتمعات البشرية عبر عصورها المختلفة، وعلى أساسها تتحدد شروط بقائها وتماسكها، لذلك فإن اللغة تعد معيارا يقاس به أي تطور، ومن الخطأ أن تحاكم ألفاظ حضارة جديدة بمعايير حضارة سابقة، بل إن معطيات الحضارة الجديدة ينبغي أن تحاكم بمعايير تظهر مدى التطور الذي حدث، وإن كان لابد من عرضها على المعايير السابقة، فمن أجل المقارنة وحسب، لا للحكم عليها.

وقد حاول شعراء المراحل الحضارية المختلفة أن يستعملوا الألفاظ والتعبيرات الملائمة لروح الحضارة ومقتضيات البيئة الجديدة، وأن تكون أشعارهم متوافقة مع ما تفرزه معطيات الحضارة، حتى لا تكون أشعارهم غريبة على المتلقي، الذي يوجهون إليه كل طاقاتهم وإبداعاتهم للحصول على رضاه وقبوله. "فحينما اندمج الشاعر في بنيات اجتماعية مختلفة، وسعى إلى إقامة علاقات جديدة مع الأوضاع الجديدة، وجب عليه نتيجة ذلك أن ينتج نمطا من الأدب المستجيب لوضعه"[١].

وقد وقع الشعراء– نتيجة لذلك– في مصائد التغيير الشكلي، الذي لم ينفذ إلى كنه الشعر وجوهره، وهو ما صرح به ابن قتيبة في مقدمة كتابه الشعر والشعراء[٢] ،إذ عاب على الشعراء أن يكتفوا بتقليد القدماء في الوقوف على الأطلال والنسيب والرحلة، وإلباسها ثوب الحضارة

---

[١] بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ٧٥.

[٢] انظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٦/١.

الجديـــد، دون التغييـــر فـــي جوهـــرها ومـــضمونها. ويفـــسر إحـــسان عـــباس ذلك بقوله: "فلـــيس ثمة أوضح منه دلالة على تحريم التقليد الشكلي المضحك، وإحلال مواد الحضارة محل مـــواد البداوة في الشعر"[١]. وهو ما حدث فعلا في محاولات التجديد التي قادها شعراء العصر العباســـي، فكـــان للشاعر "أن يجدد بما يناسب عصره...أو أن يعيد ذكر الرحلة ووصف الطلل -وإن لـــم يوجدا في عصره- لأنهما أصبحا لديه رمزا لا حقيقة، والرمز ذو محل مقبول، فأما المحاكـــاة القاصرة فإنها سيئة الوقع تستثير الاستهزاء"[٢]. ويرى أن ابن قتيبة يومئ من طرف خفـــي إلـــى "أن أبا نواس لم يصنع شيئا فنيا في دعوته، وإن كان ألبق من غيره من المأخوذين بمـــواد الحضارة، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية"[٣].

والأمـــر نفـــسه أكد عليه ابن رشيق القيرواني عندما رد على الشعراء المحدثين الذين تمـــسكوا بتقلـــيد القدماء في الوقوف على الأطلال خاصة، مبينا أن التطور الحضاري يستدعي – بالـــضرورة- تطورا في التعامل مع الأغراض الشعرية والبناء الفني للقصيدة العربية، وأن القـــدماء كانـــت لهـــم أســـبابهم التـــي بررت لهم طبيعة هذا البناء، فقد كان الأعراب القدماء "أصـــحاب خـــيام، ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديـــارهم، وليـــست كأبنـــية الحواضـــر. فلا معنى لذكر الحضري للديار الداثرة إلا رمزا، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر"[٤].

وفي النص إشارة واضحة إلى علاقة البيئة بالطبع، فالشاعر القديم كان يقول- بطبعه- مـــا يـــرى حـــوله مـــن معطيات بيئية، فكان شعره نابعا من قريحة صادقة بينما كانت أشعار

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١١٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٢-١١٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٢٦.

المحدثين– فيما يخص هذا الموضوع– متكلفة لا تصدر عن تجربة صادقة ومعاناة حقيقية. ولكن ذلك لا يعني أن الشعراء القدماء لم يكونوا يقلدون غيرهم، فالمقدمة الطللية تمثل عند بعضهم تقليدا فنيا يستجلبه الشاعر لإتمام عناصر البناء الشعري المتعارف عليه لدى القدماء.

وقد رفض شاعر– مثل ابن الرومي– أن يتكلف أوصافا لا تنبع من وحي حياته، ولا ترتبط بالمعطيات التي أفرزتها البيئة التي يعيش فيها، ولذلك أجاب عندما سئل عن خلو شعره من وصف يشبه قول ابن المعتز[1]:

فانْظرْ إليهِ كزورقٍ منْ فضَّةٍ   قدْ أثقلتْهُ حمولةٌ منْ عنْبَرِ

بقوله: "ذلك إنما يصف ماعون بيته"[2]. وكأنه يرى أن الشاعر الذي يتكلف وصفه لن يكون شعره مقبولا لخلوّه من صدق التعبير.

لقد أفرزت البيئات الحضارية الجديدة معايير مختلفة، تتطلب نمطا مغايرا من الصياغة والتعبير، كان من أبرزها التعبير السياسي، الذي أصبح عبئا ثقيلا يؤرق الشعراء ويتطلب منهم جهودا مضاعفة لتحسين كلامهم وإعادة النظر فيه. وشكل التعبير السياسي السلطة الأقوى التي تحكمت في صياغة المعايير الشعرية والنقدية. "فالتعبير السياسي من التعابير الحضارية الجديدة، وطريقة تعبير الشاعر عن آرائه، وأوجه الدفاع التي يستند عليها، وحسن مخاطبة الخلفاء، وقدرته على الإقناع، كلها عوامل كان للتحضر أكبر الأثر في تشكيل مضامينها الشعرية"[3]. فالممدوحون– في العصر الأموي والعصور التي تلته– "لا يعيشون في الخيام ولا يحيون حياة مبسطة..فعصرهم عصر الفخامة والضخامة في كل شيء. فلم لا تسري هذه الفخامة والضخامة والمبالغة إلى الشعر الذي يقدم بين أيديهم؟"[4]. فما كان يرضي الممدوحين في العصور المتقدمة، لم يعد ليرضي أذواقهم في العصور المتأخرة، وأصبحت المبالغة شرطاً أساسياً من شروط التقديم

---

(1) ديوان ابن المعتز، شرح يوسف فرحات، بيروت، دار الجيل، ط1، 1995، ص329.

(2) ابن رشيق: العمدة، 2/236.

(3) أبو زيد، علي إبراهيم: الأثر الحضاري في شعر عدي بن الرقاع العاملي، مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات العربية المتحدة، العدد الخامس، 1989، ص 349.

(4) درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص 132.

الشعري الناجح، حيث يتوقف قبول العمل الشعري على مدى المبالغة التي يتوافر عليها في الصور والصفات التي يضفيها الشاعر على ممدوحه.

وتمثل البيئة- بما تشتمل عليه من أعراف اجتماعية- نمطاً فكريّاً ونقدياً يمارس حكمه على الأفعال والأقوال، ويمثل العرف معياراً لا يمكن تجاوزه في الحكم على الأشياء، إذ تبدو حسنة حين تلتزم بمعايير العرف السائد، وتبدو قبيحة كلما تضمنت تجاوزاً لمواضعات العرف. وقد مورست هذه المعايير على الشعر العربي، وتركزت- في معظمها - على الجانب الشكلي منه، فقد تحولت هذه النظرة الشكلية للشعر العربي القديم بسبب العرف الاجتماعي "إلى قيم ثابتة في الواقع، وكان لا بد من نقل هذه القيم إلى النص الشعري، دون إخلال بطبيعتها، وما ينطوي عليه من دلالات"[١]. فالفرس الكريم- مثلاً- له صفات اتفق العرف الاجتماعي في بيئة ما على ملامحها التي تشكل نمطاً ثابتاً ومعياراً محدداً لا يجوز الخروج عنه، وقد أخطأ امرؤ القيس لأنه خرج عن منظومة المواضعات التي أفرزتها البيئة العربية القديمة في قوله[٢]:

لها ذَنَبٌ مثلُ ذيلِ العروسِ   تسدُّ به فرجَها من دُبُرْ

ذلك بأن "ذيل العروس مجرور، ولا يجب أن يكون ذنب الفرس طويلاً مجروراً ولا قصيراً"[٣].

وتنطوي خطورة الأثر البيئي بوصفه سلطة نافذة الحكم في تحديد مكانة الشعراء وقيمة أشعارهم، فما يكون جيداً في بيئة قد يصبح بلا قيمة في بيئة أخرى، "فقد كان كُثَيّرٌ شاعر أهل الحجاز، وإنهم ليقدمونه على بعض من قدّمنا عليه. وهو شاعر فحل، ولكنه منقوص حظه بالعراق"[٤]. ثم يقول عنه: "وكانت له منزلة عند قريش وقدر"[٥] . ويصدر ابن سلام الجمحي في إفراده أبوابا لشعراء القرى والمدن، عن وعي عميق بالأثر البيئي في تصنيف الشعراء وتحديد جودة أشعارهم، وربما شعر بأن وضع الشعراء- الذين ينتمون إلى بيئات مختلفة- ضمن طبقاته

---

(١) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص٢٦٣.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص ١٦٤.

(٣) المرزباني: الموشح، ص٣٢، وانظر، العسكري: الصناعتين، ص٩٤، ابن سنان: سر الفصاحة، ص٢٥٣.

(٤) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٥٤٠/٢.

(٥) المصدر السابق، ٥٤١/٢.

قد يؤدي إلى ظلم في الحكم عليهم، لأن ما يستجاد في بيئة قد لا يستجاد في أخرى، كما أن المقارنة بين أشعار شاعرين ينتميان إلى بيئتين مختلفتين يؤدي – بالضرورة– إلى ظلم أحدهما[١].

وربما تدخلت العصبية في تفضيل الشعراء، وهي عصبية ارتبطت بالبيئة نفسها، وهذا ما أشار إليه الجاحظ في تعليله اختياره بعض رجز أبي نواس، بقوله : "لأنه كان عالماً رواية – وهذا مع جودة الطبع، وجودة السبك، والحذق بالصنعة، وإن تأملت شعره فضلته، إلا أن تعترض عليك فيه عصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء"[٢]. وهي إشارة مهمة تصور جانباً كبيراً من الممارسات النقدية التي كان ينطوي عليها المشهد النقدي لدى النقاد العرب القدماء، فقد كان قسم كبير منهم يرون أن شعراء البادية يفوقون غيرهم من الشعراء، وكانوا يعرضون أشعار المحدثين على أشعار القدماء من أجل إثبات ذلك.

والحق أن العصبية القبلية والحزبية– خاصة مع بداية نشوء الأحزاب السياسية – قد اتخذت معياراً أساسياً في الحكم على الشعر والشعراء، من حيث انتماء الشاعر وولاؤه لهذا الحزب أو ذاك، وصدوره في شعره عن ولائه وانتمائه. وهي معايير لا تتبلور فيها ماهية الشعر، ولا يصدر فيها أصحابها من النص الشعري ذاته. وقد ساهمت مثل هذه المعايير – إلى حد كبير– في تدهور الشعر وخلوّه من الملامح الجمالية. فشعر الأحزاب السياسية لا يهتم بالجماليات قدر اهتمامه بالإقناع والتأثير، بحيث اقترب الشعر– في أحيان كثيرة– من الخطابة.

ويكمن تأثير آخر للبيئة في صياغة الشعر وتعابير الشعراء، فقد أفرزت البيئة العربية تشابهاً في معاجم الشعراء اللفظية والتركيبية، ما أدى إلى نشوء قضية نقدية، ظلت ممارساتها وإجراءاتها مستمرة في العصور المتعاقبة، وأخذت حيزاً كبيراً ضمن المشهد النقدي العربي القديم، فقد انساق النقد العربي في الحديث عن قضية السرقات الشعرية انطلاقاً من التشابه القائم

---

[١] انظر المصدر السابق ، ١/٢١٥–٢٧٩،في حديثه عن شعراء المدن والقرى العربية وشعراء اليهود.

[٢] الجاحظ: كتاب الحيوان، ٢/٢٧.

بـــين مفردات الشعراء وتراكيبهم– وفي العصر الجاهلي خاصة–. إذ رأى النقاد أن تشابه شعر الشعراء في ألفاظه ومعانيه يشكل دليلاً على وجود السرقة، متناسين أن للبيئة أثراً قوياً في وقوع مـــثل هذا التشابه، فإذا كانت صحون العرب بواديهم، وسقوفهم السماء– كما يقول ابن طباطبا– فـــإن من الطبيعي أن ينشأ التشابه بين ألفاظ الشعراء ومعانيهم، وحتى في صياغتهم للمضامين الـــشعرية، وخاصة لدى شعراء البيئة الواحدة التي تتشابه معالمها. إضافة إلى أن "كلام العرب ملتـــبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله..والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمـــين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره"[١]. فاللغة ليست نتاجاً فرديّاً يميـــز شـــاعراً عـــن آخـــر. وإنما هي "إرثٌ اجتماعي تحمل مفرداتها إلى كل جيل كثيراً من ارتباطات الأجيال التي سبقته، وتأثيراتها في الفكر والخيال والشعور، ولا يمكن أن يرث الجيل معجماً من المفردات ولا يحمل تلك الارتباطات والتأثرات أو كثيراً منها"[٢].

وإضافة إلى ذلك كله، فإن البيئة العربية التي كانت "تتشابه المشاهد في كثير من أرجائها لا تتـــيح لـــساكنيها إلا وسائل عيش قليلة متشابهة في أغلبها..فقد تشابهت تجارب القوم بتشابه دروب الحـــياة...تـــشابهت الصور والمشاهد أو كادت، فالبيئة المتشابهة تخلق مواقف متشابهة وإحساسات تكاد تكون متشابهة"[٣].

وهـــذا يعني أن مجرد وجود التشابه بين الألفاظ والمعاني لا يعني وقوع السرقة– وإن كـــان لا ينفـــيها–، إذ إن التشابه في الأساليب الشعرية لدى الشعراء الجاهليين– مثلاً– هو الذي أدى إلى صياغة التقاليد الشعرية الموروثة، التي انتقلت، بهذا الشكل الفني الثابت، عبر العصور. وهي تقاليد يصل تشابهها حدّ التجربة الذاتية نفسها– على رأي أبي هلال العسكري(ت ٣٩٥هـ) الـــذي يقول : "وإذا كان القوم من قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"[٤].

---

(١) الحاتمي: حلية المحاضرة، ٢٨/٢.

(٢) المطلبي، عبد الجبار: الشعراء نقاداً، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٧٦، ص١١٦.

(٣) المرجع السابق، ص١١٨.

(٤) العسكري: الصناعتين، ص٢٣٠.

سابعا: أثر الزمن

تبقى الأحكام التي تستمد أصولها وعناصرها من المعطيات البيئية رهينة بتغير الأزمنة والأمكـنة، وبمقارنــة بـسيطة بـين الحياة العربية قبل الإسلام وحياتهم بعده، يمكن ملاحظة الاخـتلاف الواضــح في القيم التي كانت تسود حياة العرب ضمن عصرين مختلفين، وهذا أدى -بالتالـي- إلى اختلاف في طبيعة الأحكام النقدية المرتبطة بالأخلاق- على سبيل المثال- "فما كـان يعـدّ خُلقاً حميداً في مجتمع القبيلة، كالشعر الذي يحث على القتال أو الثأر...ربما لا يعدّ كذلك في مجتمع آخر تسوده معايير دينية تعتمد على مشاركة الناس في أداء ما هو حقّ وخير، أو حـضارية لا ترى في مثل القبيلة من دعوات التعصب والثأر والغزو ما ينسجم مع الأخلاق الإنسانية الحميدة"[1].

ولذلك، فإن اعتماد الأثر الفني- ممثلاً بالشعر- في تقويمه، على مثل هذه المعايير التي تـستند إلى معطيات بيئية، يؤدي إلى أن يكتسب" هذا التقويم درجة قيمته من ذلك المجتمع في زمـن معـين، وقد يفقد تلك الدرجة في مجتمع آخر له مواضعاته المعينة في الأخلاق وتهذيب الـسلوك، أو حتـى فـي ذلك المجتمع في زمن آخر من مراحل تطوره، ويبقى التقدير في كل الأحوال، خلقيّاً وليس فنيّاً أو جماليّاً، أو- في الأقل- لا يكون التقدير الفني أو الجمالي ظاهراً في المعيار الخلقي، وإن كانت القيمة الخلقية في أسمى درجاتها قيمة جمالية في ذاتها"[2].

وقـد وقر في الأذهان أن التطور الزمني مدعاة لتطور في مناحي الحياة الأخرى، ومن ثَـمَّ، فإن المعالم المحيطة بالإنسان تتغير بتغير الزمن، وهذا يؤدي- بالضرورة- إلى تغير في الأذواق وطبـيعة الحكم على الأشياء، ولم يكن النص الشعري بمعزل عن هذا التطور والتغيير،

---

[1] المطلبي، عبد الجبار: الشعراء نقاداً، ص١٩٩.

[2] المرجع السابق، ص١٩٩.

فقـد اخـتلفت طريقة النظر إليه وتناوله استناداً إلى عوامل خارجة عن ماهيته، وأصبح الشعر يمنح القيمة أو تسلب منه اعتماداً على العنصر الزمني.

شكل الزمن سلطة نقدية قوية، ساهمت في تشكيل معيار تحددت على أساسه قيمة العمل الفني وجودته، وهو معيار ارتبط– أول الأمر– بالمحافظة على لغة القرآن الكريم، ووضع قواعد النحو العربي، ولكنه شكل ممارسة مستمرة حتى بعد أن تبلورت القواعد النحوية واللغوية، وبعد أن اكتملت الدراسات المرتبطة بالقرآن الكريم والإعجاز القرآني.

إن ارتباط النقد بالتطور الزمني أمر بدهي، إذ إن النقد مرتبط بالأدب، يسير على خطاه؛ لـذا فـإن أي تطور في الأدب لا بد أن يتبعه تطور شبيه في نقده، وهو أمر لم يحدث كما هو مـتوقع مـنه، فجـاء الـتطور النقدي بطيئاً، متمسكاً بالإطار العام للمعايير النقدية القديمة، إذ المفـروض "أن تقدم الزمان وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات الرقي من شأنه أن يغيّـر فـي مقـومات حياته فتزداد معارفه، وتعمق معانيه، وترقى فنونه، وتلين حياته وتتعدد مـشاهداته"[1]. ومن ثَمَّ، فإن التغير سيصل– بالضرورة– إلى تذوقه" فقد يتغير من البساطة إلى التعقيد ومن الخشونة إلى الرقة...وبالجملة يصبح ذوقه حضرياً بعد ما كان بدوياً، أو يترقى في درجات الحضارة فيتشكل بما يتقرر في عصره من أساليب متبعة، ومذاهب مبتكرة"[2].

لقد اختلفت آراء النقاد العرب القدماء في الحكم على العمل الشعري بمعايير الزمن، فقد جـاءت أحكام بعضهم معتمدة هذا المعيار أساساً لقبول الشعر أو رفضه، بينما ألغى بعضهم أي قـيمة للزمن في الحكم على جودة النص الشعري، في حين حاول قسم آخر أن يكون معتدلاً في اتخاذه الزمن معياراً لقياس جودة الشعر.

انطلق النقاد العرب القدماء– وأغلبهم من اللغويين– في تناولهم للشعر العربي من وحي إحساسهم بقداسة اللغة، التي كانوا يسعون للمحافظة عليها نقية صافية، لأنها لغة القرآن الكريم،

---

(1) الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، ص١٢٨.

(2) المرجع السابق، ص ١٢٨–١٢٩.

وهــو أمــر ألزم عليهم النظر إلى الشعر استناداً إلى القواعد الصارمة التي اتصفت بها القواعد اللغوية والنحوية، فرأوا أن على الشعر – بوصفه فعلاً لغوياً– أن يكون استمراراً للأنظمة اللغوية التــي ســنها القدماء وترسيخاً لها، يقول ابن سلام الجمحي: "وقد اختلف العلماء بعدُ في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه"(١).

أمــا الجاحظ، فهو من أول الأدباء الذين حاولوا إنصاف الشعر المحدث، وتخليصه من القــيود الــزمانية الــصارمة التي حاقت به نتيجة النظرة القداسية للشعر القديم، وهي نظرة لم تعتــرف بالــشعر المحــدث.حيث يقول الجاحظ: "رأيت أناساً منهم يبهرجون أشعار المحدثين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كــان لــه بصرٌ لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان"(٢). كما أنه استشهد بأشعار المحدثين– إضافة إلى أشعار القدماء– في كتبه، فكان يأتي بالقديم ويليه المحدث(٣).

وعلــى الــرغم مــن أن ابن قتيبة قد نادى بعدم الحكم على الشعر من منظور زمني، واعــتماداً علــى ثنائــية القديم والحديث، إلا أنه عاد وناقض أقواله عندما فرض على الشعراء المحدثــين التبعية للشعر القديم ومعايير القدماء التي تمثلها طريقة العرب في الحكم على الشعر، إذ يقــول : "ولــم أسلك فيما ذكرته في شعر كلّ شاعر مختاراً له سبيل من استحسن باستحسان غيــره، ولا نظــرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخــره، بل نظرت إلى العدل بين الفريقين، وأعطيت كلاً حظه ووفرت عليه حقه"(٤). إذ يبدو – بــذلك– أكثر وعياً من سابقيه في تقييم النص الشعري على أساس فني كما يوحي بذلك نصه الــسابق، ولكــنه يعود– مرة أخرى– ليقرر بأن شرط استحسانه للشعر المحدث يكمن في مدى

---

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٤/١.

(٢) الجاحظ: كتاب الحيوان، ١٣٠/٣.

(٣) انظر، الجاحظ: البيان والتبيين، ١٨٦/٢–١٩٦.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٦٢/١–٦٣.

التزام الشعراء بالحدود التي رسمها الشعراء القدماء، ما يعني ضرورة لجوء الشعراء المحدثين إلى محاكاة الشعر القديم، والسير على منواله، فهو يقول: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام"(١).

وهذا أمر يدل دلالة واضحة على مدى تغلغل الأثر الزمني، وقيود القديم، في النظر إلى النص الشعري، وهي قيود كان من الصعب أن يتخلص النقاد منها لارتباطها بالقضايا اللغوية والدينية.

ويبدو المبرد أكثر تعاطفاً مع الشعر المحدث، إذ يرى أن الشعر ينبغي أن يحكم عليه من منظور موافقته للعصر الذي يقال فيه، ولذلك عمد إلى اختيار بعض أشعار المحدثين لمناسبتها لمتطلبات العصر ومعاييره،فهو يقول:" هذه أشعار اخترناها من أشعار المحدثين حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثل، لأنها أشكل بالدهر، ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب"(٢). وهو يقرر- بصورة واضحة- أن تفضيل الشعر وردّه لا يعتمد على مقارنة الشعر المحدث بمعايير القدماء، لأنه "ليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كلّ ما يستحق"(٣). وهذا يعني أن أذواق النقاد قد بدأت تركن - شيئاً فشيئاً- إلى معطيات البيئة الزمنية الجديدة، بعد أن كانت ترفض النظر إلى الشعر المحدث أصلاً.

وقد دعا ابن طباطبا إلى ضرورة الاقتداء بالقدماء في كل ما قالوه وأسسوا عليه أشعارهم وأساليبهم، لذلك يرى أن من أدوات الشاعر الضرورية، "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس شعرهم، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه"(٤). وهذا أمر طبيعي من

---

(١) المصدر السابق، ١/٧٥-٧٦.

(٢) المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ١/٢.

(٣) المصدر السابق، (١/٢٩).

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٤.

ناقد– وشاعر– يرى الشعر صناعة لها أدواتها التي ينبغي أن يتقنها الشاعر، وإحدى أهم هذه الأدوات هي الاقتداء بما قالته العرب. وعلى الرغم من دعوته هذه، إلا أنه يقف موقفاً مغايراً إذا تعلّق الأمر بالحكم على الشعراء استناداً إلى المعيار الزمني، لذلك يقول: "وأكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإلا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدمه"[1].

ويورد الصولي نصّاً طريفاً، صوّر من خلاله حقيقة قائمة، تتعلق بموقف اللغويين – وابن الأعرابي خاصة– من الشعر المحدث، حيث كان ابن الأعرابي يسفّه الشعر المحدث انطلاقاً من موقفه من لغة هذا الشعر، ويطلق تعبيرات الاستجادة عند سماعه الشعر المحدث إذا لم يعرف قائله، يقول الصولي: "وقف ابن الأعرابي على المدائني فقال له: إلى أين يا أبا عبد الله؟ قال: إلى الذي هو كما يقول الشاعر[2]:

تحملُ أشباحَنا إلى مَلِكٍ نأخذُ من مالِهِ ومنْ أدبِهْ

قال أبو بكر: فتمثل بشعر أبي تمام وهو لا يدري، ولعله لو درى ما تمثّل به، وكذلك فعل في النوادر: جاء بكثير من أشعار المحدثين، ولعله لو علم بذلك ما فعله"[3].

إن سيطرة النظرة المقدسة للشعر القديم ولغته هي التي جعلت ابن الأعرابي ينظر هذه النظرة إلى الشعر المحدث، وليس أدل على ذلك من الخبر الذي أورده المرزباني(ت٣٨٨هـ) في الموشح، إذ يقول: "كنّا عند ابن الأعرابي، فأنشده شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت: فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى، ولكنّ القديم أحبّ إليّ"[4]. فهذا الناقد اللغوي يمنعه تقديس القديم من الحكم على الشعر حكماً مجرداً من أية عصبية أو تدخّل، فالقديم حسنٌ –لديه– لمجرد أنه فاز بقصب السبق الزمني.

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٢) ديوان أبي تمام، ٢٧٠/١ والرواية فيه: ترمي بأشباحنا .

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص١٧٧.

(٤) المرزباني: الموشح، ص٣١٣.

وتتبدى ملامح القدسية للقديم واضحة جلية لدى الآمدي، الذي يحاول تطبيق معايير عقلية على الشعر العربي، لذلك يتخذ من صورة القديم أنموذجاً لا يجوز الخروج عنه "فإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم"[1]. وربما كان دفاعه عن القدماء له ما يبرره- في نظره- ، لذلك يقول: "وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيد المختار، لسعة مجاله وكثرة أمثلته"[2]. إذ يبدو من نصه- الأخير- أنه ليس معنياً بالأزمة التي يمرّ بها الشاعر المحدث- كما شعر ابن طباطبا من قبله- بل إنه- على العكس من ذلك- يرى أن ما أتيح للمحدثين لم يُتح للقدماء من قبلهم، فالمحدثون يمتلكون من الأدوات والإمكانات ما ينبغي أن يؤهلهم للإبداع والتطور؛ لذلك سوّغ للقدماء ما لم يسوّغ للمحدثين من التجاوزات والضرورات والأخطاء.

ومع القاضي الجرجاني تخفّ حدّة الاحتكام للزمن وسلطة القديم في الحكم على الشعر، على الرغم من شعوره بالرهبة والقداسة من الشعر القديم والمعايير التي رافقت نشأته وتطوره عبر العصور. وقد ساعده التخفف من سلطة القديم ووطأته، في دفاعه عن المتنبي -والشعر المحدث بشكل أعم-، وتطلب ذلك منه جرأة كبيرة لمواجهة التيارات السائدة المرتبطة باللغة والدين؛ لذلك يقول القاضي الجرجاني: "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه..ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، ولكن الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنّة عنهم"[3]. ويهاجم مواقف النقاد اللغويين الذي دافعوا عن أخطاء القدماء وتكلفهم معاذير واهية في الذبّ عنهم، الأمر الذي ساهم في استمرار سلطة القديم، فقد ارتكب

---

(1) الآمدي: الموازنة، ٥٢٣/١.

(2) المصدر السابق، ٤٤١/١.

(3) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص٤.

هـؤلاء لأجلـه "المراكب الصعبة التي يشهد القلب أن المحرك لها، والباعث عليها شدة إعظام المتقدم"(١).

ويـبدو القاضـي الجرجاني- في كثير من أحكامه- ناقداً حاذقاً، عارفاً بأسرار صنعته، يدرك- بذائقته- ما كان يتعرض له الشعر المحدث من ازدواجية التذوق والحكم، حتى إنه رأى أن أحكامهم كانت تتعارض مع ما يستجدونه من أشعار لذلك يقول: "وما أكثر من ترى وتسمع مـن حفـاظ اللغة من جلّة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويـستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم بفضيلة لمحدث والإقرار بالإحسان لمولد"(٢).

ولـم يـتوقف الـنقاد عند مهاجمة النظرة السلطوية التي رافقت هالة الشعر القديم عبر الزمن، وإنما أخذ النقاد بالبحث عن الأخطاء في أشعار القدماء(٣).

ويـبدو أن الـشعر المحدث- بما كان يمتلك من مقومات فنية وجمالية- قد فرض نفسه علـى المـشهد النقدي، وأرغم النقاد العرب القدماء على مراجعة خطاباتهم النقدية والممارسات الـنقدية التـي تجـذرت فـي نفوسهم عند تعاملهم مع النص الشعري، فقد شغل شعر المحدثين الأذهـان، وأجبـر الخطـاب الـنقدي "علـى إبداء الرأي في إنتاجهم بالإحالة دوماً على شعر المؤسسين"(٤).

وقد كان للأوضاع الثقافية والتطور في مناحي الحياة الأخرى أكبر الأثر في إعادة النظر فـي طبيعة التعامل مع الشعر المحدث، فالوضع الثقافي- آنذاك- "كان يدفع المحللين على إعادة تقـويم الخطـاب الـنقدي لا إلى الانقلاب عليه.ولا ينبغي- في الحقيقة- أن ننسى أن المطالب

(١) المصدر السابق، ص١٠.

(٢) المصدر السابق، ص٥٠.

(٣) انظر أمثلة ذلك في: المرزباني: الموشح، ص ٣٢-٣٧ ، والجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٥-١٥.

(٤) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص٣١.

المستعجلة لا يُحسُ بها المهتمون أبداً بنفس الطريقة. فمن وجهة نظر لغوية، كان المعجم قد أصبح مرتباً والنحو قائماً. كما أصبح تفسير القرآن والحديث علمين مزودين بكل الأدوات الضرورية...باختصار، فإن الشعر لم يعد مختلطاً ببرهانات أساسية تفرض إصدار قواعد آمرة"[1]. وهذا يعني أن الشعر المحدث كان ينبغي أن يتحلل تدريجيّاً من تلك الأحكام اللغوية والدينية الصارمة التي فرضت عليه سياجاً من الجمود والتحجر.

وقد ساهم القاضي الجرجاني في التخفيف من حدّة هذه الأحكام الصارمة من خلال مقايسته الشعر المحدث بالشعر القديم، على الرغم من تأكيده على أن هذه المقايسة لا تعني قبول العيوب والأخطاء وتسويغها، فهو يقول: "ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتحسين- وإنما نقول إنه عيب مشترك وذنب مقتسم فإن احتمل فللكلّ وإن رُدَّ فعلى الجميع"[2].

ولكن الجرأة التي تمثلت في نظرة الجرجاني وممارساته النقدية على الشعر العربي لا تخفي رهبته من القديم ومعاييره، وقد اضطره ذلك إلى الدفاع عن رأيه بقوله: "وليس يجب إذا رأيتني أمدح محدثاً أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم عليّ حكم المنصف المتثبت وتقضي قضاء المقسط المتوقف"[3].

ويبدو القاضي الجرجاني أكثر واقعية، حينما يقرر أن عادات التلقي تختلف باختلاف الأزمنة، فما كان يرضي أذواق المتلقين في زمن، لم يعد يوافقهم في زمن آخر. ولأجل ذلك يستشهد بشعر البحتري؛ لأنه "أقرب بنا عهداً، ونحن أشد له أنساً، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا، وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها"[4]. ولو طبقت مثل هذه النظرة في الحكم على الشعر والشعراء لتغيرت الكثير من الآراء والأحكام والممارسات النقدية

---

(1) المرجع السابق، ص ٣١-٣٢.
(2) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤٢٨.
(3) المصدر السابق، ص ١٥.
(4) المصدر السابق، ص٢٩.

لدى النقاد العرب القدماء، ولجاء النقد العربي أقرب إلى الموضوعية، وأكثر اتصالاً بطبيعة الشعر وجوهره، وعندها كان يمكن إطلاق صفة "النقد الأدبي"- بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة- على المشهد النقدي العربي القديم.

ويمكن القول إن القاضي الجرجاني كان يسير في اتجاه تحكيم الموضوعية والعقل في النظر إلى الشعر ونقده، وتجنب الحكم عليه بما لا يتناسب وطبيعته، ولا شك في أن هذه النظرة ساهمت- إلى حد كبير- في تغيير طبيعة تناول النص الأدبي، وفي نشوء طبقة من النقاد الذين تحللوا من سلطة القديم، وأصبحوا يتكئون على أسس عقلية ترفض أن يعرض الشعر في معرض لا يناسبه، وأن يحكم عليه بمعايير لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه. وبذا فإن قيمة الشعر تصبح مرتبطة بأصول عقلية ينبغي أن تتخلص- معها- الممارسات الشعرية من نظرة التبعية للقديم والحكم بمعاييره.

ولهذا السبب، جاء رفض أبي هلال العسكري للاقتداء بالقدماء في مسألة المعاظلة المعنوية[1]. لأنها تتعارض مع عادات التلقي في عصره، فيرى أنه "ليس للمحدث أن يجعل هذه الأبيات حجة، ويبني عليها؛ فإنه لا يُعذر في شيء منها، لاجتماع الناس اليوم على مجانبة أمثالها، واستجادة ما يصحُ من الكلام ويستبين"[2]. وهذا يعني- مرة أخرى- أن المتلقي كان يشكل سلطة نقدية قائمة بذاتها، إذ مثل "اجتماع الناس" عياراً لقبول الشعر وردّه.

ويسير ابن رشيق القيرواني على الخطى نفسها، وعلى الرغم من أن معظم الآراء التي ضمنها كتابه "العمدة" كانت نقلاً لآراء سابقيه، إلا أنها كانت توحي بموافقته على ما تضمنته،ولهذا فهو يرفض الحكم على الشعر بمعايير الشعر القديم- في ضوء الآراء المنقولة- ولذلك يقول: "والمتأخر من الشعراء في الزمان لا يضرّه تأخره إذا أجاد، كما لا ينفع

---

(1) انظر أبيات المعاظلة، العسكري: الصناعتين، ص١٦٢-١٦٥.

(2) المصدر السابق، ص ١٦٥.

المتقدم تقدمه إذا قصر"[1]. إضافة إلى أن "كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله"[2].

ويشير نص ينقله ابن رشيق- لعبد الكريم النهشلي- إلى فهم واضح لطبيعة التغير التي أصابت عملية التلقي، إذ يبدو أن هذه العملية مرتبطة- بشكل كبير- بعوامل زمنية وبيئية، وهي عوامل مؤثرة في تغير النظرة إلى الشعر "فقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره. ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله"[3].

وقد دفعت المؤثرات الزمنية والبيئية إلى توجه التلقي إلى نصوص دون أخرى "رغم انتمائها لنفس النوع، مثلما حصل للنصوص الشعرية. ويؤدي تغير عادات التلقي إلى تغيرات كثيرة تحت ضغط المتلقي الجديد وفي تفاعل جديد"[4].

وما لا شك فيه أن صفة "الشاعر الحاذق" التي نادى النقاد القدماء بضرورة توافرها في الشاعر المجيد، تنظر إلى الشاعر بوصفه صانعاً ينبغي عليه أن يقدم لمتلقيه ما يتناسب مع أذواقهم وأحوالهم.

لقد حاول أبو تمام أن يقاوم التيار الزمني، ورفض أن يحاكم شعره استناداً إلى قوانين الشعر القديم، فعمد- في كثير من أشعاره- إلى محاولة الخروج على الأنظمة التقليدية والأساليب الموروثة، وقاوم المواضعات اللغوية والنحوية التي تمسك بها نقاد الشعر -وأغلبهم من اللغويين- فتعرض للنقد والهجوم والتجريح، ولكنه ظل سادراً في تمسكه برؤيته الذاتية لطبيعة الشعر، فقال ما أراد أن يقول، ولم يرضخ للرفض الذي قوبل به شعره، ولكنه -لسبب ما- وجه نصيحة إلى تلميذه البحتري تناقض رأيه في الشعر وتصوره لطبيعة التقديم

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ٢٠٠/١.

(2) المصدر السابق، ٩٠/١.

(3) المصدر السابق، ٩٣/١.

(4) يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي، ص١٩٨.

الـــشعري؛ فقد طلب من البحتري أن يلتزم طريقة العرب في شعره حتى يكتب له النجاح، لذلك يقـــول: "وجملـــة الحـــال أن تعتبـــر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنته العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله"[1].

إن ارتباط التلقي بالمعايير الزمنية كان يشكل سلطة محكمة القيود، عملت على الحدّ من حرية الشعراء، فالشعر موجه إلى متلقٍ ما، ولا بد أن ينال رضاه وقبوله وإلا أصبح هذا الشعر مطـــويّاً لا حياة فيه، فالمتلقي هو الذي يبث الحياة في النص الشعري، والشاعر على علم بذلك؛ لذلك فقد كان جلّ اهتمامه أن يرضي متلقيه.

وإذا كانت أذواق المتلقين تتغير بتغير الأزمنة، وجب على الشاعر أن يواكب هذا التغير "فالاصـــطلاح فـــي الخطاب يتغير بحسب الأزمنة والدول، فإن العادة القديمة هجرت ورفضت واستجد الناس عادة بعد عادة"[2].

ويرفض ابن الأثير– على المبدأ نفسه– أن يستعمل الشاعر الألفاظ البدوية لأنها لا تلائم الـــزمن الحالي، الذي يتصف بالحضارة والبعد عن الغرابة، لذلك يقول: "وأما البداوة والعنجهية فـــي الألفـــاظ فـــتلك أمة قد خلت"[3]. في إشارة واضحة إلى تغير طبيعة التلقي ومعايير الذوق السائد.

أمـــا حـــازم القرطاجني، فهو يرى أن اعتماد المقياس الزمني في تقسيم الشعر إلى قديم ومحـــدث لا علاقة له بالشعر، وهو أمر يرفضه جملة وتفصيلاً؛ لأن "المفاضلة بين الشعراء..لا يمكـــن تحقـــيقها...إذ الـــشعر يخـــتلف بحسب اختلاف الأزمان، وما يوجد فيها مما شأن القول الـــشعري أن يتعلق به"[4]. ولأجل ذلك، يرى أن تفضيل الشعراء على أساس السبق الزمني غير

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ٢/١١٥.

(2) ابن سنان: سر الفصاحة، ص٢٤٨.

(3) ابن الأثير: المثل السائر، ١/٢٣٧.

(4) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٧٤.

مقبول لديه، ويقول: "فأما من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة؛ لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له"(1).

ولكن هذا الرأي لا يعني أن حازماً يتبرأ من القديم، فالحكم بمعايير الشعر القديم شيء، وتقديس الشعر القديم شيء آخر، لذلك فهو يرى أن خروج الشعراء عن أساليب القدماء خروج عن مهيع الشعر نفسه، فهو يقول: "الذي ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وأحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم"(2).

وينطوي النص السابق على مسألة غاية في الأهمية تتعلق بالنظر إلى ماهية الشعر، فالنص السابق الذي يشير فيه إلى ابتعاد الشعر عن ماهيته الحقيقية وصدوره عن الشعور الإنساني إلى مجرد نوع من أنواع الكلام، يعني أن الشعر قد أغرق في الصنعة، إلى درجة يمكن القول فيها إن النقاد كانوا على دراية ووعي بما آل إليه الشعر، ما استتبع – بالضرورة– أن يفرضوا على الشعراء قوانين صارمة بوصفهم أصحاب صنعة ينبغي أن يتقنوا أدوات صناعتهم، لأن بمقدور الشاعر – والأمر كذلك– أن يعي قوانين الصناعة ويلتزم بها، وينسج منها كما يراد منه، خاصة وأن معظم الشعر في العصور المتأخرة كان شعر مناسبات، يتفنن الشاعر فيه بعرض صناعته في أحسن معرض وأبهى صورة.

لقد شكلت سلطة القديم– بارتباطاتها الزمنية– أزمة لدى الشعراء المحدثين، وما كان من سبيل أمامهم إلا أن يحاولوا التطوير في صياغة الشعر بعد أن نفدت المعاني، فلجأوا إلى اللفظ

---

(1) المصدر السابق، ص٣٧٨.

(2) المصدر السابق، ص١٠.

يزخـــرفونه ويتفننون في عرضه؛ لأنهم رأوا فيه مجالاً معادلاً للأسبقية الزمنية التي حظي بها الشعر القديم "فشعراء العربية- اعتباراً من القرن الرابع- وجدوا الطريق مسدوداً في وجوههم، فإما أن يعبروا عن أنفسهم وعن عصرهم بالكلام الذي تقفوه عن المتقدمين، أو على الشاعر أن يـتجه نحــو اللفــظ فيزخـــرفه ما شاء له الحظ، وما وسعه الوقت، وهكذا بدأت مدرسة الطبع بالتراجع ليتقدم التكلف والتصنع الذي انتهى بنا إلى الجفاف التدريجي"(١).

إن طبيعة الشعر المحدث- في معظمه- تمثل انزياحاً واضحاً عن معايير الشعر العربي القــديم، فقــد جاء هذا الشعر قليل الاحترام للقواعد الأساسية التي نادى بها القدماء، وبنوا عليها شــعرهم. وقد حاول الشعراء المحدثون- قدر استطاعتهم- الخروج عن هذه القواعد، ومحاولة بــناء قــواعد خاصـــة تتماشـــى مـــع نظـــرتهم للحداثـــة الشعرية. وقد ساعد التطور الزمني – وما رافقه من تمازج الحضارات- على إحداث نقلة نوعية في مناحي الحياة كافة، الأمر الذي تطلــب نقلـــة مماثلة في النواحي الأدبية، وقد تنوعت مصادر الثقافة، لذلك "كان ينبغي مراعاة التطور السوسيوثقافي مع الكف عن المعاندة في التصريح بأن الشعر قد توقف مع ذي الرمة"(٢).

فالشعر المحدث موجود ومتداول، سواء كان مستخدماً في مجال الاستشهاد على القواعد الــنحوية واللغـــوية أم لا. والحقيقة التي ينبغي التنويه إليها أن الشعر المحدث لم يرفض برمته -بوصـــفه انزياحاً عن الشعر القديم- ؛ لأن "الانزياحات التي كانت مقبولة هي الانزياحات التي تــسمح بالمـــراقبة. وما أصبح اليوم يمثل التعارض هو التعارض بين المحدث المندرج في خط الكتابة القديمة، وبين المحدث الذي يرفض بقوة قواعدها، وليس التعارض بين القديم والمحدث، هــذا التعارض عثر على التعبير الجيد عنه، بشكل خاص، بالزوج المتقابل (الطبع/ التكلف)"(٣). وهـــي قضية كان ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار عند النقاد القدماء، فالخصومة كانت قد اتخذت

---

(١) المــصري، محمـــد بـــن عبد الغني: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، عمان، دار مجدلاوي، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٧.

(٢) بن الشيخ،جمال الدين،: الشعرية العربية، ص٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٩.

شكلاً مختلفاً يقوم على المقارنة بين الشعراء المحدثين وأشعارهم، في مدى التزامهم بنهج القدماء المتمثل بطريقة العرب أو عدمه.

لقد أصبحت قضية (القديم والحديث) التي أفرزتها المعايير الزمنية في الحكم على الشعر العربـــي صراعاً بين الشعراء والنقاد، ووصلت– في كثير من الأحيان– حدّ التحدي، فكلّ منهما يسعى لتحقيق وجوده وتفوقه بمواجهته مع الآخر "فالعلماء لا يحددون فقط قواعد الشعر، بل إنهم يصدرون بشكل ما مراسيم تعيين حدود المغامرة الشعرية ونهايتها..والشعراء، بدءاً من الفرزدق إلى أبي العتاهية وأبي نواس يعبرون عن قلقهم وهم يرون العالم والنحوي واللغوي والعروضي يــتحكمون في الشعر ويتصرفون فيه"[1]. كما أن مسألة المواجهة –هذه– تتعدى المشكل الأدبي، لأنهــا تعبــر عن عملية اختيار ثقافي يحاول أحد الطرفين فرضه على الآخر "فكل شيء مرتب تــرتيباً هــرمياً ومنــسّق ومــوحدٌ فــي الــثقافة القائمة، ولا شيء يقاوم مشروع كبار علماء الإبتسيمولوجية الإسلامية"[2].

ولكن نتيجة المواجهة تحسم– في نهاية الأمر– لغير الشعراء، لأن الشعراء قد استجابوا "راغبــين أم كارهــين، للقيود التي فرضتها ضرورات الخطاب العلمي وقيود ممارسة سوسيو ثقافية"[3].

وإذا كانــت القداســة التي حظيت بها لغة القرآن الكريم هي التي أفرزت ثنائية "القديم والحــديث"، بقــصد المحافظة على لغة القرآن من اللحن والخطأ، فإنه يمكن القول إن اللغويين الــذين كان لهم أوليّة التنظير للشعر العربي، كانوا يعانون من ازدواجية متناقضة في النظر إلى الــشعر العربي "فقد كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية، وثقافة شعرية، قائمة جوهرياً على الجاهلية"[4]. ولكنها– في النهاية– ازدواجية مرتبطة بالإعجاز القرآني القائم على طبيعة الاستخدام اللغوي.

---

(1) المرجع السابق، ص ٢٧.

(2) المرجع السابق، ص ٢٧.

(3) المرجع السابق، ص ٢٧.

(4) أدونيس: الثابت والمتحول، ٣٣/٢.

وإذا كانــت اللغــة الشعرية التي ينطوي عليها الشعر الجاهلي، هي مصدرهم في فهم القرآن وتفسيره، وفي تقعيد النحو، فإن التجديد يمثل- بالنسبة لهم- نوعاً من الخروج على هذه الــثقافة التــي عهــدوها ونــشأوا في ظلالها، لذلك "فبقدر ما كانت الحياة تتحول وتبرر نزعة الاســتحداث، كانت تبرز- بالمقابل- نزعة الرجوع إلى الأصول والتمسك بثباتها، وكان علماء اللغة يتشددون، بالتالي، في نقد الشعر المحدث، انطلاقاً من المقاييس التي استخلصوها من الشعر القــديم، واستناداً إليها"[1]. كما أن الشعر المحدث كان يمثل "تجاوزاً لمقياس الأولية الزمنية من جهة، ومقياس الأولية اللغوية من جهة ثانية، ولهذا كان قبوله أو تسويغه قبولاً لمبدأ التجاوز"[2].

لقــد كــان الشعر هوية العرب وصنعتهم، وكان ديوان علمهم، به يتميزون ويتفوقون، لذلك، فقد اهتموا بسلامته وصحته اهتماماً بالغاً، لأنهم يعتبرونه سرّ وجودهم في هذه الصحراء الواسعة، يحمل أخلاقهم وشيمهم وتقاليدهم، وربما، لأجل ذلك، حاربوا أي تغيير يمكن أن يؤثر فــي هذه الأهمية. وإذا أضيف إلى ذلك كله مسألة ترتبط باندماج الحضارات وما نتج عنها من صراعات عرقية وشعوبية، تبيّن مدى الهجوم الذي سيتعرض له كل من تسول له نفسه الخروج عــن مواضعات القدماء التي قيدوا بها الشعر العربي، وهي قيود ترتبط بهوية العربي ووجوده "ففي مثل هذه الظروف يتعمق الشعور بالهوية،والإحساس بالتميز. هكذا ساعدت هذه الظروف علــى تغليب نوع من القراءة للشعرية الجاهلية...وكان الهاجس الأساس عند النقاد القائلين بهذه المعايير، أن يؤكدوا مظاهر التواصل مع الشعرية الجاهلية، لأنها- في رأيهم- أعمق وأقوى ما يفصح عن الهوية العربية ويمثلها، ولهذا، كانوا يعدّون كل خروج عنها، خروجاً من هذه الهوية، وانحرافاً عن المثال الشعري العربي، وإفساداً للشعر ذاته"[3].

---

(1) المرجع السابق، ص ٢/٣٣.

(2) المرجع السابق، ١٩٥/٢.

(3) أدونيس: الشعرية العربية، ص ٣٣-٣٤.

أدى التطور الزمني إلى نشوء الكثير من القضايا النقدية التي ظلت تمارسها معاييرها على قرائح الشعراء، ما أدى إلى تشكّل نوع من التصادم الثقافي والمرجعي بين الشعراء والنقاد أصحاب المرجعيات اللغوية والدينية خاصة. وعلى الرغم من محاولات الشعراء المتكررة للخروج من القيود المفروضة، إلا أن مآل الشعراء كان- في نهاية الأمر- إلى الرضوخ لمعطيات خارجة عن خصوصية الشعر وجوهره، لأن الشاعر ابن بيئته، ولا يستطيع أن ينسلخ عنها ويعيش منعزلاً عن قيم بيئته وقواعدها ومعاييرها.

إن الزمن يتغير ويغيّر، وهو يمارس سطوته على نواحي الحياة المختلفة، وتبعاً لذلك فإن الأذواق تختلف، "والأسلوب الذي يصلح لأحد العصور قد لا يصلح لآخر فلا يمكن للكاتب، المبدع إلا أن يهتم بمزاج وذوق عصره، إذ إن اهتمامه الرئيس هو أن يبهج الآخرين"[1].

لذلك، فإن الحكم على الشعر في بيئة زمنية بمعايير تستمد أصولها وعناصرها من بيئة زمانية مختلفة يعدّ ظلماً للشعر والشعراء- على حد سواء-، لأن تناول الشعر- حينها- سيكون حكماً عليه بالرداءة دون النظر إلى طبيعته وجمالياته.

ثامنا: الأثر اليوناني

ينبغي القول- بداية- إن مسألة البحث في إثبات وجود أثر للفلسفة اليونانية والمنطق اليوناني في الثقافة العربية والنقد العربي لم تعد موضع اهتمام كبير، فالأثر اليوناني- بغض النظر عن زمن حدوثه- قد حصل، وظهرت آثاره جلية في الكثير من المصنفات الأدبية والنقدية، وما ينبغي قوله إن تحديد الفترة الزمنية التي حدث فيها الاتصال الواعي بين الحضارتين- العربية واليونانية- أمر لا يمكن القطع به، إذ يمكن الافتراض بأن تأثير الحضارة

---

[1] جيمس، د.أ. سكوت: صناعة الأدب، ترجمة هاشم هنداوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص ١٢٦-١٢٧.

اليونانـــية كان يمكن له أن يحدث في بداية التوسع الإسلامي، ودخول كثير من الأمم في ظلال الدولـــة الإسلامية، وربما حدث مثل هذا الاختلاط قبل الإسلام، وخاصة مع وجود إشارات إلى عملـــيات تبادل تجاري بين الجزيرة العربية وبلاد الشام وبلاد فارس. وليس أدلَّ على ذلك من وجود الكثير من الألفاظ غير العربية في لغة العرب. ولكن ذلك لا يعني أن التبادل التجاري قد رافقه تبادل ثقافي.

ومـــا لا شك فيه أن الاختلاط قد يقع في أي زمن، ما دام الإنسان ماضياً في البحث عن المعـــرفة. ولعـــل من نافلة القول الإشارة إلى أن مسألة التأثر – بحد ذاتها – ليست عيباً، إذا كان التأثير مفيداً في ثقافة المتأثر.

وعلـــى الرغم من ذلك فإن مسألة التأثر بالحضارة اليونانية ظلت مجال نقاش – بين نفي وإثبات – قديماً وحديثاً. وأول الإشارات إلى الأثر اليوناني في الثقافة العربية – فيما يعلم الباحث – تـــضمنه كتاب الحيوان للجاحظ، فقد أورد أسماء لمشاهير اليونان في مختلف الفنون[١]. ولم تكن العملـــية متوقفة على ذكر الأسماء المجردة، فهناك إشارات واضحة إلى علم المنطق، وصعوبة الخوض في هذا العلم لصعوبة ألفاظه[٢].

وإذا كـــان الجـــاحظ قد أورد الكثير من الأسماء لمشاهير اليونان، والحديث عن حكمة الفرس وغيرها، فالجاحظ لم يقل ذلك إلا بعد "أن سمع شيئاً يروى عن آداب الأعاجم وبلاغتهم، ولكـــن مـــن المـــرجح جـــداً أنه لم يخرج منها إلا بصورة غامضاً غير دقيقة، وأنه إنما عرف إرشادات لا قواعد"[٣]. وهذا يعني أن بذور الحضارة اليونانية وجذورها امتدت لما قبل الجاحظ.

ويظهـــر الأثر اليوناني بصورة أوضح لدى ابن قتيبة في تفسيره لبناء القصيدة العربية، وعلـــى الـــرغم من أن تفسيره كان يعتمد عناصر نفسية في توضيح سبب التنوع في أغراض القصيدة، إلا أن الأثر المنطقي العقلي يبدو واضحاً في تصوره لبناء القصيدة" وهو تصور تحكمه

---

(١) انظر، الجاحظ: كتاب الحيوان ٧٤/١، ٧٥، ٨٩-٩٠، ٢٩٠.

(٢) انظر، المصدر السابق، ٨٩/١-٩٠.

(٣) حـــسين، طه: تمهيد في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر(ضمن كتاب نقد النثر (المنسوب لقدامة)، تحقيق عبد الحميد العبادي، بيروت، المكتبة العلمية، ١٩٨٠، ص٣.

مقـولات عقلـية ترد الكثرة والتنوع والتعدد إلى وحدة ذات طابع شبه منطقي، فهو يؤسس بنية القصيدة انطلاقاً من المكان، ويتطور بها وفق مسببات منطقية تقود إلى نتائج تتوقف في النهاية عند المديح الذي يقود هو الآخر إلى الجائزة والمكافأة التي يحصل عليها"[١]. حيث تبدو القصيدة نـوعاً مـن "السلـسلة المنطقية من التعاقب السببي التي تنتهي بالمديح الذي يجني فيه الشاعر المكافأة"[٢].

ولا يكتفـي ابـن قتيبة بالتفسير المنطقي لبناء القصيدة العربية، وإنما يشترط- كذلك- ضرورة التناسب المنطقي بين أغراض القصيدة، فالشاعر المجيد "من سلك هذه الأساليب، وعدّل بـين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر"[٣]. متناسياً أن الشعر تدفق للإحساس الإنـساني، وأن المشاعر الإنسانية لا تقيدها حدود المنطق والمعقول، إذ من المفترض أن ينتهي الشاعر من قوله عند شعوره ببلوغ غايته من التعبير عن موقف ما.

وقـد حاول ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) في كتابه "البديع"، أن يردّ اختراع البديع والأنواع البلاغـية التي ضمها كتابه إلى عصور قديمة- إلى العصر الجاهلي وما بعده-،ويثبت أن مثل هـذه الأنـواع كالاسـتعارة والتـشبيه هـي من اختراع القدماء وليس للمحدثين أي فضل في اختراعها[٤].

ويبدو الأمر صراعاً بين الثقافتين: العربية الأصيلة واليونانية الدخيلة، وأنه بإثباته أحقية القـدماء باختـراع هذه الأنواع، يحاول أن ينفي الأثر اليوناني في اختراعها، خاصة وأنه كان

---

[١] الوائلـي، كـريم: الخطـاب النقدي عند المعتزلة، ص ٢٣٦، وانظر تعليل ابن قتيبة لبناء القصيدة العربية: الشعر والشعراء، ١/٧٤-٧٥.

[٢] المرجع السابق، ص٢٣٧.

[٣] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٥-٧٦.

[٤] انظر، ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، بيروت، دار المسيرة، ط٣، ١٩٨٢، ص ١.

معروفاً أن أبا تمام وأمثاله من الشعراء كانوا قد حولوا الشعر العربي إلى مضمار يتسابقون فيه باختراع الأنواع البديعية والبلاغية والتفنن في إيرادها بطرائق متنوعة.

وعلـــى الرغم من أن ابن المعتز كان يدافع عن أحقية العرب في اختراع فنون البلاغة والـــبديع، إلا أن ناقـــداً حديـــثاً مـــثل محمد مندور يرى أنه متأثر بالثقافة اليونانية– وبأرسطو خاصـــة–، لـــذلك أجرى مقارنة– علمية– بين نصوص ابن المعتز ونصوص أرسطو، محاولاً إثـــبات هذا الأثر، ويقول: "ومع ذلك نستطيع أن نرجع إلى نص أرسطو نفسه فنجده في الجزء الثالث من كتابه يتحدث عن "العبارة" وفيه يذكر الاستعارة والطباق والجناس وردّ الإعجاز على ما تقدمها، وهذه أربعة أوجه من الخمسة التي ميّز بها ابن المعتز مذهب المحدثين"[1]. ثم يقول: "والـــذي يـــبدو لنا هو أن العرب قد فهموا تعاريف أرسطو لتلك الأوجه، ثم اختلفوا في ترجمة الاصطلاحات ووضعها للدلالة على ما فهموا، وهذا يفسر اضطراب تلك الاصطلاحات"[2]. بينما يرى غيره من النقاد المحدثين "أن ابن المعتز كان امتداداً طبيعيا لنقاد الأدباء ولعلماء البيان قبله، أخذ عنهم كثيراً مما جاء في كتابه، فهو عربي أصيل في تأليفه كتاب البديع"[3].

إن مـــسألة الـــصراع على أحقية الاختراع قد أدت إلى تجاهل الحديث عن مدى مطابقة مـــثل هذه الأنواع لماهية الشعر العربي ومدى ملاءمتها للممارسات النقدية التي تعرض لها هذا الشعر، وهذا هو المهم في المعايير النقدية.

ويـــصرح ابن طباطبا العلوي بأن الشعر صناعة يستطيع الشاعر أن يبرز فيها مقدرته وتفـــوقه في فنون الشعر وأغراضه "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الـــشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه"[4]. ولذلك، يبدو من

---

(1) مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص٦٢.

(2) المرجع السابق، ص٦٣-٦٤.

(3) العمـــاري، علي محمد: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة، القاهرة، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩٩، ص٢٧٣.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٥.

الطبيعـــي أن يكـــون النقد الموجه لمثل هذا النوع من الشعر نقداً عقلياً خالصاً، متجاهلاً مقاصد الشاعر، "فلما كان نظم الشعر– في رأي ابن طباطبا– عملاً عقلياً خالصاً كان تأثير الشعر عقلياً كذلك؛ لأنه مقصود بمخاطبة الفهم ووسيلته إلى هذه المخاطبة هي الجمال أو الحسن، والسر في كل جمال الاعتدال"(١).

لقــد كان كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر بداية تحول كبرى في مجال التأليف النقدي، وجــاءت طــريقته مغايـــرة لما سبقه من مؤلفات مثل كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحـــي، وكـــتاب الـــشعر والشعراء لابن قتيبة، إذ جاء كتاب "نقد الشعر" جديداً في مضمونه ومحـــتوياته، ومغايـــراً في نظرته للشعر وماهيته وعناصره الأساسية المكونة له. فقد كان هذا الكـــتاب "يحمـــل آثاراً قوية من الفكر اليوناني"(٢). كما كان قدامة– نفسه– شارحاً لبعض كتب الفلاسفة"(٣).

لقـــد حـــاول قدامة– من خلال تعريفه للشعر وتقسيمه الكتاب إلى فصول تتعلق بأقسام الـــشعر ونعوت هذه الأقسام وعيوبها– أن يسعى إلى "محاولة واسعة المدى لتنظيم (علم الشعر) تنظيماً أشبه بالعلوم الفعلية، وجعله علماً معيارياً يوقف به على تمييز جيد الشعر من رديئه"(٤).

وعلى الرغم من أن قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين حاولوا الانتفاع بكتاب الشعر لأرســطو، إلا أنه غفل عن إدخال "المحاكاة" في تعريفه للشعر، على الرغم من أهميتها بوصفها عنـــصراً أساســـياً مـــن عناصـــر الـــشعر، ولكـــن قدامـــة ربمـــا التفت إلى هذا الأمر، فعاد – عند ذكره لنعت الوصف– إلى ذكر ما يدل على معرفته بها فهو يقول: "الوصف إنما هو ذكر الـــشيء كمـــا فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء

---

(١) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١٤١.

(٢) عياد، شكري: النقد والبلاغة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٤، ص٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص٣٤.

المـــركبة مـــن ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها،حتى(يحكيه) بشعره ويمثله للحسّ بنعته"[١].

وربما كانت رغبته في إخضاع الشعر لقواعد عامة وقوالب منطقية[٢]، السبب في إغفاله ذكر المحاكاة، التي هي أساس الشعر وجوهره.

أما فنون الشعر فقد جعلها قدامة راجعة إلى فنين هما المديح والهجاء "ولعل ذلك صدى لتقسيم أرسطو الشعر كله إلى محاكاة للأفاضل ومحاكاة للأشرار"[٣].

لقد كان تأثر قدامة بالفلسفة اليونانية والمنطق اليوناني واضحاً وجلياً، ظهرت آثاره في طبيعة تناوله للنص الشعري، فجاء كتابه محاولة للمّ شتات الآراء والممارسات النقدية التي ظلت مـــسيطرة على ساحة المشهد النقدي العربي فترة طويلة من الزمن، محاولاً بذلك أن ينشئ علماً للـــشعر يمكـــن مـــن خلاله الحكم على الشعر استناداً إلى أسس موضوعية وأكثر علقة بالنص الـــشعري، بعـــيداً عن أهواء النقاد واتجاهاتهم الفكرية والعقائدية، فقد جعلته الفلسفة "يبني نسقاً نقـــدياً، ولا يكتفي بالأحكام الجزئية المشتتة، وأن يخرج بالنقد من التأثر إلى ميدان العلم الذي له أصول يرجع إليها"[٤].

كما أن النظرة المنطقية التي استولت على عقلية قدامة في تأليفه كتاب نقد الشعر، جعلته يـــتجاوز الحدود في تطبيق المعايير الفلسفية والمنطقية، التي تعتمد على العقل وسيلة أساسية في حكمها على الشعر العربي، فكتابه "بناء هيكلي منطقي، تصوره قدامة بعقله المجرد، ولقد جارى

---

[١] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٣٠.

[٢] المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي، ص٢٠٥.

[٣] عـــياد، شكري: النقد والبلاغة، ص٣٤. وانظر، ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (د.ت)، حيث يقول: "فكل شعر وكل قول شعري فهو إما هجاء أو مديح" ص٢٠١.

[٤] عـــدنان، ســـعيد: الاتجاهـــات الفلسفية في النقد الأدبي عند العرب في العصر العباسي، بيروت، دار الرائد العربي، ط١، ١٩٨٧، ص٧٢.

قدامـــة هذا العقل الشكلي إلى نهاية شوطه غير ناظر إلى حقائق الشعر ولا متقيد بها"[1]. فحقيقة الـــشعر بعــيدة عـــن المـــنطق والشاعر لا يمنطق أحاسيسه إذا أراد لشعره أن يكون نابعاً من الـــوجدان. ولكـــن قدامـــة أبـــى إلا أن يعتبـــر الـــشعر صـــناعة عقلـــية، يمكـــن للـــشاعر – من خلالها– أن يتعامل مع المنطق، ويتخذه أساساً في بنائه الشعري.

وربمـــا كـــان أثر المنطق اليوناني الذي استحوذ على قدامة في نظرته للشعر، قد أفاده "أكثـــر مما أفاد من آراء اليونان في الشعر، ولقد طبق ما أفاده من المنطق اليوناني على الشعر، فخلـــق نـــسقاً نقدياً، ربما أعجب الناظر فيه، وربما دلّ على عقل يحسن التفكير، وعلى معرفة حـــسنة، غيـــر أنه أراد أن يسجن الشعر في هذا النسق النقدي، والشعر أرحب من أن يقيد هذا التقيد"[2]. والشعر "أرحب من أن يقاس على قواعد وأصول ثابتة، لأنها في أفضل أحوالها كانت قـــد استخلـــصت مـــن الأدب نفـــسه، أي أن الشاعر هو الذي أبدعها، فما الذي يمنعه أن يبدع غيرها[3].

ويـــورد ابن وهب الكاتب (معاصر لقدامة بن جعفر) إشارات واضحة إلى وجود الأثر اليوناني في الأدب والنقد العربيين، حيث يقول: "وقد ذكر أرسطاطاليس الشعر في "كتاب الجدل" فجعلـــه حجـــة مقنعة إذا كان قديماً"[4]. وفي هذا دليل واضح على أن العرب اطلعوا على آثار أرســـطو، وفهمـــوا محـــتواها، وربمـــا تأثـــروا بها في تناولهم للنص الشعري، ويثبت النص – مـــن جهة أخرى– أن التأثير اليوناني لم يقتصر على كتابي الشعر والخطابة لأرسطو، وإنما تأثروا بكتب أخرى.

وفي تعليل العوامل التي ساهمت في زيادة التأثر بالحضارات الأخرى يرى محمد مندور أن "الـــزمن قـــد طال بالشعر العربي، وكانت الحضارة قد دعمت عملها في إضعاف قوة البداوة

---

(1) مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص٦٨.

(2) عدنان، سعيد: المرجع السابق، ص٧٢.

(3) المرجع السابق، ص ٧٢–٧٣.

(4) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ١٦٩.

وأصـــالة الطبع عند العرب، وكان الاختلاط بالشعوب الأخرى قد أضعف حيويتهم، فأضاف كل هـــذا إلى فعل الزمن والتطور الذاتي لكل ما في الحياة.وساعد على أن يصل بالأدب العربي إلى مــرحلة الهــرم"[1]. وهذا لا يعني أن العملية قد تمت سريعاً، وإنما يعتقد بأن تأثير الاختلاط قد وضح أثره في القرنين: الرابع والخامس الهجريين "فلم تكن الثقافات الأجنبية قد اختمرت بعدُ في الــنفوس، ولا استطاعت أن تهزّها فتجدد حياتها...وإنما كان هذا الاختمار وتلك الهزة في القرن الرابع والخامس. حيث ظهر المتنبي وأبو العلاء، فهما الثمرة الحقيقية لحركة الانتعاش الروحي التي قامت على الثقافات الأجنبية، عندما تم امتزاجها بالتراث العربي"[2].

ويذهب أحمد مطلوب إلى أبعد من ذلك حينما يقرر أن الأثر اليوناني لم يؤتِ ثماره إلى علـــى يـــد حازم القرطاجني، إذ يرى أنه "أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضـــاً واضـــحاً وطبق كثيرا من مقاييسه، وكتاب منهاج البلغاء..أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها، وقد جنح فيه مؤلفه إلى تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي"[3].

ولكـــن هـــذا الـــرأي لا يعني- بالضرورة- عدم وجود أي أثر للثقافة اليونانية والأثر الأرسطي بشكل خاص، قبل حازم القرطاجني، ولكن رأيه يرتبط بمدى الأثر الذي أحدثه أرسطو فـــي النقد العربي، ومدى تقبل هذا الأثر وفهمه من قبل النقاد العرب القدماء، وإن كان مطلوب يـــرى في "مسألة التأثير هذه تعسفاً وانحرافاً عن المنهج العلمي السليم، إذ العرب عرفوا البلاغة وفنونها قبل أن يترجم كتاب أرسطو (الشعر والخطابة)" [4].

ويبدو أن أحمد مطلوب كان ينطلق في دفاعه عن البلاغة العربية من وحي التأثير الديني واللغـــوي، فهو يدافع عن بلاغة العرب التي تحداها القرآن الكريم، وله الحق في ذلك، ولكن ما ينبغي الانتباه إليه أن وجود الأنواع البلاغية شيء، ونشأة علم للبلاغة شيء آخر، خاصة إذا ما

---

(1) مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص ٥٦-٥٧.

(2) المرجع السابق، ص ٥٧.

(3) مطلوب، أحمد: مناهج بلاغية، الكويت، وكالة المطبوعات، ط١، ١٩٧٣، ص ٢٦٠.

(4) إرحيلة، عباس: حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر،العدد٢، ٢٠٠٣ ، ص٢٠٤.

عُـرف أن هـذا العلـم لم يتجاوز العناصر الأساسية المكونة للبلاغة العربية، وإنما عمل على توضيحها وتنظيمها، والزيادة عليها. ولا يتعارض ذلك مع أي نظرة دينية.

لقـد وقـع الأثر اليوناني في الثقافة العربية، ولكن الدلائل على تأخر تأثيره في البلاغة العـربية يبينه "التأخر النسبي الذي عرفته نشأة البلاغة، ناهيك أن أولى المؤلفات التي يمكن أن تعد صريحة النسب إلى البلاغة تنتمي إلى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع، وهي فترة صادقت ازدهار حركة الترجمة ونقل الفكر الأجنبي، اليوناني خاصة"(١).

وتجـدر الإشـارة إلـى أن الأثر اليوناني لم يكن واحداً عند الجميع "بل إن الأثر كان واضـحاً لدى الكتاب والشعراء والنقاد الذين لم تكن أصولهم عربية خالصة، فأصبحوا يستمدون قـرائحهم مـن الأدب اليوناني"(٢). فكانت الحركة الشعوبية التي اشتدت قوتها منذ القرن الثالث الهجـري، عـاملاً حاسماً في نشوء اتجاه فكري يناهض الاتجاه السائد، وكان هذا الاتجاه يدفع "بالـذوق الأدبـي إلـى ناحية غير عربية، وينأى به شيئاً فشيئاً عن طريقة العرب، أو طبيعة العرب"(٣).

وقـد حـاول الأدباء والنقاد العرب القدماء التصدي لمثل هذه الاتجاهات الطارئة، ولكن التطور الزمني واختلاط الثقافات حال دون القدرة على صدّها والوقوف في وجهها، فكان القرن الرابع الهجري "صراعاً هائلاً بين رواد الثقافة العربية، وطلاب الثقافة الغربية، وإن كان هؤلاء أكبر عدداً، وأقوى صوتاً، من هنا اتجهت الكتابة إلى الأخذ بمناهج غريبة عن الأسلوب العربي التقلـيدي، سـواء فـي هـذا البديع الثقيل، أو في المعاني الفلسفية الدقيقة، وحدث هذا بالنسبة للشعر"(٤).

---

(١) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، ط٢، ١٩٩٤، ص٦٢.

(٢) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، مقدمة المحقق، ص٨.

(٣) عامر، فتحي: من قضايا التراث العربي، ص٣٦.

(٤) المرجع السابق، ص٣٦.

ويشير نص للآمدي إلى مدى تأثير المنطق في النقد العربي والثقافة العربية، وإن كان الآمدي لا يقصد إثبات وجود هذا الأثر، في قوله: "لعلك- أكرمك الله- اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق، وجملاً من الكلام والجدال...وأنك لما أخذت بطرق نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية...ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجري ذلك المجرى"(١).

وهذا النص يثبت- بصورة مؤكدة- أن المنطق اليوناني كان ينتشر شيئاً فشيئاً، كما يدل على أن الآمدي كان يرفض أي وجود للمنطق وتقسيماته في النقد الشعري، لذلك لم يأخذ نفسه بهذه التقسيمات. ولكن الآمدي- لسبب غير معروف- بدا متأثراً بالفلسفة اليونانية، عندما تطرق إلى ذكر مكونات الصناعة، ومنها الصناعة الشعرية. فهو يقول: "ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علة هيولانية وهي الأصل، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية"(٢).

فإذا كان الآمدي عربي الطابع، يرفض إقحام الفلسفة والمنطق في تناول النص الشعري، فإن من الغريب أن يبدي تأثره بالثقافة اليونانية، وربما كان إيراده لمثل هذا النص نابعاً من رغبته في إظهار ثقافته المتنوعة، بما يتماشى وروح العصر الذي عاش فيه، ولذلك بدت السطحية واضحة في تحليله لهذه العلل. ما دعا شكري عياد إلى القول بأنه "ربما التبس الأمر على بعض الدارسين فحسبوا أن التيارين العربي واليوناني التقيا التقاءً مثمراً عند رجل كالآمدي، لأنه تحدث في موازنته عن العلل الأربع"(٣).

ثم يقول: "وقد يخيل للدارس أن حكيماً أو فيلسوفاً يتكلم في الشعر لن يبلغ من تطبيق الفلسفة على الصنعة الشعرية أكثر من هذا المبلغ، ولكنه إذا أنعم النظر وقاس الكلام بمعايير الفلسفة الأرسطية وجده لم يأخذ من هذه الفلسفة إلا الشكل الخارجي، فهو لم يعرف منزلة "العلة

---

(١) الآمدي: الموازنة، ١/٤١٩.

(٢) المصدر السابق، ١/٤٢٦.

(٣) عياد، شكري: النقد والبلاغة، ص٣٢. وانظر تحليل الآمدي للعلل الأربع:الموازنة، ١/٤٢٧.

الصورية" من هذه العلل الأربع، وأنها هي التي تقوم بها الصنعة الذاتية للشيء، وكأنه توهم من قولهم إن العلة الهيولانية هي (الأصل) أن العلل الباقيات فروع لها؛ وهو قد رأى هذه العلة الهيولانية في الألفاظ دون أن يلاحظ أن الألفاظ دوالّ على معانٍ، ومن ثم كان بعيداً كل البعد عن أن يبين- بطريقة فلسفية- صفات الشعر الجيد"(١).

بينما يبدو الآمدي من النقاد الذين تأثروا بأرسطو تأثراً منهجياً، وأخذوا بروح الفلسفة في دقة النظر والتحليل والخروج بالنتائج، واحتفظوا لأنفسهم بالطابع العربي والذوق العربي والروح الإسلامي(٢).

وربما لم يفهم الآمدي إلا الصورة السطحية لمعطيات الفلسفة اليونانية والمنطق اليوناني - كما يقول شكري عياد- ولكن المنهج المنظم الذي اختطه الآمدي لنفسه يدل دلالة واضحة على تغير في طريقة تناول النص الشعري والموازنة بين الشعراء، وعلى الرغم من أن الموازنة- لديه- انبثقت من رؤية نقدية غير محايدة، إلا أنه حاول أن يكون موضوعياً فيها، فأورد ما استطاع من الأدلة والبراهين والشواهد التي تعينه في إبداء رأيه، وإصدار حكمه في أحيان كثيرة، وهو أمر لا يمكن إنكار تدخل النظرة المنطقية فيه.

لقد شاعت ألفاظ الفلسفة والمنطق واصطلاحاتها في أشعار الشعراء، إلى درجة لاحظ فيها النقاد ومتذوقو الشعر هذا الأمر، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على مدى انتشار الفلسفة والمنطق في الحياة الثقافية، بدرجة استطاع الشعراء من خلالها من تطويع مثل هذه الألفاظ واستخدامها في الشعر، الذي يعتبر من أخص خصائص الذات الإنسانية، ومن أكثر الأشياء ابتعاداً عن المنطق. فالقاضي الجرجاني يرى أن المتنبي خرج في شعره إلى طريق الفلسفة.حيث يقول: "وإنما تجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه إذا دقق، فخرج عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة، فقال:

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٢-٣٣.

(٢) انظر سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي، ص ٣١٣-٣١٤.

ولَجُدْتَ حتى كِدْتَ تبــخلُ حائلاً   للمنتــــهى ومنْ السرورِ بكاءُ[1]

وقوله[2]:

خَلَقَتْ صفاتُك في العيونِ كلامَهُ   كالخطِّ يملأُ مسمعَي من أبصرا"

على أن إنكار وجود للأثر اليوناني في الثقافة العربية لم يكن السمة الغالبة في مناقشات الـنقاد والأدباء لطبيعة هذا الأثر، لأن التأثير قد وجد فعلاً، ولذلك يبدو قول ابن الأثير في إنكار الأثــر اليوناني مستغرباً، خاصة وأنه جاء في عصر متأخر، كانت فيه الثقافة اليونانية والمنطق اليونانــي قد أثرا بشكل كبير في النقد والأدب العربيين. فهو يقول: "فإن قلت إن هؤلاء (يقصد المحدثين من الشعراء) وقفوا على ما ذكره علماء يونان وتعلموا منه، قلت لك في الجواب: هذا شيء لم يكن، ولا علم أبو نواس شيئاً منه ولا مسلم بن الوليد ولا أبو تمام ولا البحتري ولا أبو الطــيب ولا غيــره. وكــذلك جــرى الحكم في أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد والصابي وغيرهم"[3].

ويورد دليلاً واهياً- وإن كان يظنه قوياً- على عدم اشتراط وجود الأثر اليوناني لحدوث الــتطور فــي التفكيــر والإبداع، فهو يقول: "فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء الــيونان قلت لك في الجواب: هذا باطل بي أنا؛ فإني لم أعلم شيئاً مما ذكره علماء اليونان ولا عــرفته"[4]. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: كيف أيقن ابن الأثير بعدم تأثر الشعراء المحدثين بالـثقافة اليونانية ولم يطلع هو نفسه عليها ولا عرف معطياتها؟ وإذا كان كلامه صحيحاً، فلماذا سكت النقاد القدامى عن نفي هذا الأثر وبطلانه؟.

ومــا لا شك فيه أن الأثر اليوناني المتمثل بالفلسفة والمنطق قد ظهر جلياً لدى الفلاسفة المــسلمين الذين كانوا أكثر قرباً للمعطيات التي أفرزتها الثقافة اليونانية من غيرهم، على الرغم مــن أن التــرجمات التي صدرت عنهم، تدل- في أحيان كثيرة- على سوء فهمهم لهذه الفلسفة،

---

(1) ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي،بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2001، 1/107.

(2) المصدر السابق، 2/194 والرواية فيه: خَلَقَتْ .

(3) ابن الأثير: المثل/ السائر، 2/4.

(4) المصدر السابق، 2/5.

وربمـــا نتج هذا الفهم المضطرب عن رداءة الترجمة التي وصلت إليهم، خاصة وأن المترجمين لـــم يكونـــوا مـــن العرب، فجاءت ترجماتهم أقرب إلى الحرفية، دون وعي بدلالات الكثير من الألفاظ والمصطلحات(١).

لقــد كانت الترجمات الأولى للكتب اليونانية جافة، تفتقد إلى الترابط والتنظيم، ولم يكن مـــن اليـــسير الولـــوج إلى أعماقها لمعرفة دلالاتها وإدراك أبعادها، خاصة وأن المادة الفلسفية والمنطقـــية جافـــة بطبيعـــتها وحدودها. ولكن المهم في الأمر أن الفلاسفة المسلمين استطاعوا الاقتـــراب كثيـــراً من معطيات الفلسفة اليونانية، فحاولوا- ما أمكن- ملاءمة هذه المعطيات بما يتناســـب والـــتكوين الثقافـــي العربي بارتباطاته الفكرية والدينية، وحاولوا تطبيق الأفكار التي استفادوها ووعوا جانباً كبيراً منها، على الأدب العربي، على الرغم من معرفتهم بأن كثيراً من معطيات الثقافة اليونانية لا يتناسب مع مكونات الأدب العربي، والشعر خاصة.

ويبدو الأثر اليوناني أكثر عمقاً في كتابات الفلاسفة المسلمين وآرائهم، خاصة ما يتعلق مـــنها بنظـــرتهم إلى ماهية الشعر وحقيقته، إذ تبدو آراؤهم أكثر قرباً من ماهية الشعر، فتبرز المحاكاة والتخييل بوصفهما عنصرين أساسيين يقوم عليهما البناء الشعري(٢).

ويفـــرق الفارابي (ت٣٣٩هـــ) بين القول المحاكي والقول المغالط، فيقول : "ولا يظنن ظـــانٌ أن المغلِّط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه منها أن غرض المغلِّط غير غـــرض المحاكـــي، إذ المغلِّط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غيـــر الموجـــود...فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في

(١) انظـــر تـــرجمة متـــى بن يونس القنائي (ت٣٢٨هـــ) لكتاب أرسطوطاليس في الشعر، وقارن هذه الترجمة بتـــرجمة شكري عياد ضمن كتاب: في الشعر، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧ حيث عمد المحقق إلى مقابلة الترجمة القديمة بترجمة حديثة تظهر مدى جفاف المادة المترجمة، وصعوبتها على الفهم.

(٢) انظـــر الفارابـــي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقـــق نـــصوصه،عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (د.ت) ، ص١٤٩. وابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص١٦١).

الحس"[1]. ويعرّف ابن سينا (ت٤٢٨هـ) الصناعة الشعرية بقوله: "إن الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[2]. فلا يكتفي بما أورده قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ليضيف- بأثر من أرسطو- عنصر التخييل إلى عناصر الشعر.

والتخييل- كما هو معروف- أقرب رحماً بالشعر، بل إنه يعتبر العنصر الأساسي الذي يقـوم عليه الشعر. وعلى الرغم من ذلك فإن الشعر لدى الفلاسفة المسلمين لم يرتقِ إلى درجة عالية، بل إنّه عُدَّ- كما وصفه الفارابي متأثراً باليونان- من الأقاويل الكاذبة بالكل"[3]، وعدّه في المـرتبة الأخيـرة مـن مراتب القياس المنطقي، وكأنه يخرج الشعر من دائرته وطبيعته، على الرغم من أن في كلامه ما يدل على معرفته بماهية الشعر عندما تحدث عن المحاكاة[4].

وقد أدت هذه النظرة المنطقية إلى القول بكذب الشعر لا محالة "وأنه لا صدق فيه، فهو لا يقيم الحجة ولا يبرهن عليها، وليس من شأنه ذلك، ولعل العلة في هذا القول، أن وضع الشعر في غير موضعه...وقيس إلى غير أشباهه"[5].

وقد ساهمت مقولات الفلسفة اليونانية والمنطق اليوناني، التي تمثلها الفلاسفة المسلمون، ومحاولة تطبيقها على الشعر العربي، في تحول النقد العربي إلى نقد جاف، يلتزم بمعايير الفلسفة ومقـولات العلوم المنطقية، وأدى ذلك إلى "خروج النقد من الجو العربي الخالص إلى استعمال الأقيسة والعلل المنطقية"[6].

كمـا انعكست النظرة المنطقية على آراء الفلاسفة في تصورهم لبناء القصيدة العربية، وهو- في نظرهم- بناء منطقي يجب على الشاعر أن يكون شعره من خلالها "مرتباً، فيه أول

---

(١) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص١٥٠.

(٢) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦١، وانظر تعريف ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو، ص٢٠١.

(٣) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص١٥.

(٤) المصدر السابق، ص١٥٠.

(٥) عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص١٠٧.

(٦) نصر، محمد إبراهيم: النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٨، ص٤٢.

ووســط وآخــر، وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره"[١].

فالتناســب أمر محمود في النص الشعري، بل إن وجود التناسب يزيد في جمالية النص الــشعري وحــسن تأثيــره في المتلقي، ولكن فرض تناسب منطقي على إبداع ذاتي أمر منافٍ للواقــع، ولا يمكــن تطبيقه إلا في حال عدّ الشعر صناعة، والشاعر صانعاً يستطيع أن يتحكم بمواد صنعته وأدواتها.

ويعد حازم القرطاجني من أبرز المتأثرين بالفلاسفة المسلمين الذين حاولوا التوفيق بين الــثقافة اليونانية وما أفرزته من معايير ومعطيات، والثقافة العربية الإسلامية، من خلال تطبيق معايير الفلسفة والمنطق على الأدب العربي. ويعدّ حازم القرطاجني من أكثر النقاد العرب قرباً للفهم اليوناني المتصل بماهية الشعر وطبيعته، وتدل على ذلك أطروحاته في ماهية الشعر، التي ضــمنها كتابه "منهاج البلغاء". حيث يبدو فيه الأثر اليوناني واضحاً في تناوله لعناصر الشعر، فهــو يعرف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها"[٢].

فقد تنبه- في تعريفه- إلى أهمية المحاكاة والتخييل في تمييز الشعر وإكسابه هويته التي يمتاز بها عن الفنون القولية الأخرى، وما لا شك فيه أن حازماً قد تأثر بمباحث النقاد والفلاسفة المسلمين الذين نهلوا من الفلسفة اليونانية وتأثروا بمعطياتها، غير أن تأثره- بحكم تأخره- كان أكثــر شمولاً وعمقاً من سابقيه، إذ تبدو آراؤه المتصلة بماهية الشعر أكثر مساساً برحم الشعر، وأكثــر فهمــاً لماهيته فهو يقول: "والمعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك"[٣].

---

(١) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٣.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧١.

(٣) المصدر السابق، ص٢١.

وتـصدر معظم الأحكـام النقدية لدى حازم القرطاجني من فهم خاص لحقيقة الشعر المـتعلقة بوصـف الشعر صناعة من الصناعات التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يبلغ غاية الجودة، وهو أمر يرتكز عليه حازم بصورة واضحة. فهو لا يفتأ يربط الشعر بالصناعة، عندما يـتحدث عمـا "تتقوم به صناعة الشعر من التخييل"[١]. وعن "كيفية الإبانة عن قواعد الصناعة النظمية"[٢]. و"كيفية العمل في إحكام مباني القصائد وتحسين هيئاتها"[٣].

ويتحول الشعر لديه- كما هو الحال عند سابقيه- إلى إبداع في الصنعة وإتقان لأدواتها، ويتـضاءل دور المبدع في التعبير عن رؤيته وإحساسه - الذي هو أساس العمل الشعري- إلى تركيز جهوده في محاولة إتقان عمله ليكون ملائماً للنفوس، وحائزاً على رضى المتلقين. وعلى ذلـك، فإن بمقدور الشاعر- حسب رأي حازم- أن يختار لقصيدته الوزن الذي يلائم مضمونها، والأمـر نفـسه بالنسبة للقافية[٤]، كما يمكنه المناسبة بين الألفاظ ومعارضها[٥]، والمناسبة بين المعانـي[٦]، فالشاعر صانع يعقل مواد صناعته، يختار منها ما يناسب شعره، ويحذف منها ما يتعارض مع المقام الذي يقال الشعر فيه.

لقـد أفرز اتصال العرب بالحضارة اليونانية- وما أنتجته من معايير فلسفية ومنطقية- العديد من القضايا الشائكة، التي ظلت تحتل مكانة بارزة وحضوراً متميزاً في كتب النقد العربي. ولعـل قضية "الصدق والكذب" في الشعر كانت من أبرز هذه القضايا، إذ جاء المنطق اليوناني لـيكمل الصورة التي أحدثها الفكر الديني في موقفه من الشعر العربي، وإذا كان المنطق يعتمد العقـل وسيلة لممارساته ومعاييره، فإن النظرة العقلية ألقت بظلالها على موقف النقاد والفلاسفة مـن مـسألة الكذب في الأدب، وكان من الطبيعي أن يكون الصدق عند العقل "خير من الكذب،

---

(١) المصدر السابق، ص٦٢.
(٢) المصدر السابق، ص١٩٩.
(٣) المصدر السابق، ص٣٠٣.
(٤) انظر، المصدر السابق، ص٤٢٦.
(٥) المصدر السابق، ص٢٢٢.
(٦) المصدر السابق، ص١٤.

وأن تأســيس الكلام عليه أولى وأنفع"(1). على الرغم من أن الشعر "من الميادين التي لا يصلح فيها العقل"(2).

وقــد حدا هذا الموقف المنطقي العقلي- من الشعر- بالشعراء إلى محاولة التصدي له، والدفاع عن فنّهم الذي يمثل وجودهم ومكانتهم، لذلك يقول البحتري(3):

كلّفتمُــونا حدودَ منطقِكُمْ والشّعرُ يُغني عن صدقِهِ كذِبُهْ

فقد أراد الشاعر أن يقول: "كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق"(4).

ويبدو أن موقف النقاد من التشبيه والاستعارة والأنواع المجازية الأخرى، هو الذي ساهم في نشوء مثل هذه القضية، وهو موقف اجتمعت فيه النظرتان: الدينية والمنطقية، لتشكلا -معاً- قــيداً يصعب الخلاص منه، فإذا وُجد من يقول: "فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى"(5)، فإن آثار النظــرة المنطقية تبدو واضحة في اشتراط التناسب المنطقي والعقلي بين أطراف التشبيه. على الــرغم من أن "الشكل الفني لا يقتصر على تصوير العالم الخارجي تصويراً يحقق علاقة اللغة بالأشــياء من منطق المواضعة، فهناك علاقة الشاعر باللغة وطريقته الخاصة في تحسس العالم والتعبيــر عــنه بمــا يوافق ذلك، فتخرج اللغة عن مجال الأشياء والكلمات، وتصبح أداة تخدم الانفعالات النفسية وحالات الشاعر ورغباته الدفينة"(6).

---

(1) عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص٥٩.

(2) المرجع السابق، ص٥٨.

(3) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ٢٠٩/١.

(4) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة- القاهرة دار المدني- مطبعة المدني، ط١، ١٩٩١، ص٢٧٠.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١١.

(6) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص٣٢٤.

وقــد وقف الناقد العربي القديم من الصورة المجازية موقفاً صارماً، فكانت أحكامه تتسم بالــرفض لكل ما يتعارض مع العقل والمنطق "لأنه يصدر عن مقولة أساسية، مؤداها أن الشعر صــناعة ذهنــية أو تخيــيل عقلي، ولكي يصح العمل الشعري- تبعاً لهذه المقولة- فلا بد من المــشابهة والمناســبة ومقاربــة المجاز للحقيقة، أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغي... فعلى الشاعر- في النهاية- أن يستعمل الكلمات فيما وضعت له، حتى لو تجوّز الدلالة فإن هذا التجوّز لا بد أن يكون محكوماً بمنطق ومعايير صارمة"[1].

وليس من المستبعد أن تكون المقاييس المنطقية التي صدرت عن النقاد المتأثرين بالثقافة اليونانية هي السبب في إجراء المقارنة بين الشعر والخطابة، بحيث أصبح الفرق بينهما ضئيلاً، إذ يمكــن أن يتضمن الشعر إقناعاً كما يمكن للخطابة أن تحتوي على التخييل والمحاكاة[2]. وبذا فــإن الوظــيفة التــي يــنطوي علــيها الــشعر مــن الإقــناع قــد ســاهمت- إلــى حــد كبيــر- فــي صــياغة الطريقة التي تعامل من خلالها النقاد العرب مع الشعر، وحددوا ماهيته، وصولاً إلى الكيفية التي تمّ بها التعامل مع النص الشعري.

ومهمــا يكــن الأثر الذي أحدثه اتصال العرب باليونان، ومهما تكن طبيعة التعامل مع النص الشعري، التي تشكلت لدى النقاد العرب المتأثرين بهذه الثقافة، ومدى استيعابهم لمعطيات هــذه الــثقافة، فــإن المعاييــر النقدية التي كانت تمارس ضمن المشهد النقدي القديم قد أخذت بالــتطور- شيئاً فشيئاً- لتنتقل من الأحكام الجزئية والعامة، إلى معايير تعتمد أسساً وقواعد في الــتعامل مع النص، وساهم الأثر اليوناني في انتقال التأليف الأدبي من المختارات الشعرية إلى التأليف في نقد الشعر وفق معايير متطورة، تمخض عنها محاولات التأسيس لعلم الشعر العربي ونقده.

---

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص٢٢٥.

(2) انظر، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٢.

وسيكون للثقافة اليونانية الأثر الكبير في صياغة الكثير من الأحكام النقدية، ونشوء الكثير من القضايا التي بقيت زمناً طويلاً على بساط المناقشة والموازنة، والصراع بين أقطاب مختلفة في طبيعة تكوينها المعرفي والفكري والعقائدي. وربما كانت نظرة النقاد لماهية الشعر من أهم ما أفرزته الثقافة اليونانية في النقد العربي، إضافة إلى النظرة المنطقية التي تعاملت مع النص الشعري باعتباره بناء منطقياً ينبغي أن يتسم بالتناسب المنطقي وتلاؤم الأجزاء، يلتزم الشاعر فيه بالصدق الذي يرضاه العقل والمنطق.

وقد ساهمت النظرة المنطقية- كذلك- في إيثار الوضوح على الغموض وتفضيل العلاقات الواضحة بين الأشياء، ورفض العلاقات المتداخلة بين أطراف التشبيه(١).

ويبدو أن التيارين: اليوناني والديني قد اجتمعا معاً لتشكيل رؤية نقدية أدت إلى "تحول النقد إلى بلاغة خالصة، وجعلا النقاد بدلاً من أن يتناولوا النص ويدرسوه دراسة تحليلية لإظهار مواطن الجودة والرداءة في النص اعتماداً على أذواقهم...وبدلاً من الموازنة بينه وبين غيره من النصوص، وبيان المؤثرات التي أثرت في الشاعر، جعلاهم يخوضون في البلاغة ويتسابقون إلى لملمة ألوانها"(٢).

ولا يمكن- مع ذلك- الجزم بأن هذا الأثر يرتد إلى عيب في الثقافة نفسها، بل ربما كانت الطريقة التي فهم بها النقاد العرب المعطيات النقدية التي أفرزتها الحضارة اليونانية، والطريقة التي ارتآها النقاد العرب في تطبيقاتهم النقدية على النص الشعري هي التي أنتجت مثل هذه العيوب. وربما ما كان ملائماً للتطبيق على الشعر اليوناني لم يكن ملائماً للشعر العربي، الذي يختلف بخصائصه ومضمونه عن الشعر اليوناني. "ومهما يكن من شيء فقد شعرت الحياة الأدبية للعرب شعوراً قوياً بهذه المحاولة من الفكر اليوناني أن يقنن للشعر العربي، ولا غرابة

---

(١) انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٧٤. والآمدي: الموازنة، ١/٢٧٧-٢٨١.

(٢) المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي، ص٢٤٧.

فـي ذلك، فقد كانت هذه المحاولة مسايرة لاتجاه الحياة العلمية كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القـواعد...كمـا أنه كان مبشراً بتخليص البلاغة المعاصرة من سلطة الأقدمين، إذ كان– على الأقل– يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد"(١).

كما كان للفلسفة اليونانية أثر بالغ الأهمية في أنها "كانت تضع بين أيدي دارسها أساليب جديـدة للتفكير والتأمل، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية وتفهم خصائصها النوعية"(٢).

لقد انطلقت التصورات النقدية، وما تبعها من أحكام وممارسات بوحي من منظومة متنوعة من السلطات التي مارست تطبيق معاييرها النقدية، التي تخدم الفكر والأيديولوجيا الصادرة عن هذه السلطات ويشكل وجودها ويحقق ترسيخاً لمصالحها، وهذا يعني أن النقد الموجه للشعر العربي لم يكن يستمد عناصره من الشعر نفسه، وإنما كان يبحث عن مدى انطواء النص الشعري على مجموعة المعايير التي تشكلت عبر الزمن، وأفرزتها بنيات ثقافية مختلفة.

كانت طبيعة التلقي الشفاهي قائمة على تواصل زماني بين النص والمتلقي، وهذا يستلزم من الشاعر– بالضرورة– تحري الدقة والوضوح، واختيار الألفاظ والتراكيب التي تحقق انسيابية التلقـي، علـيه أن يقدم تجربته وإحساسه بما تفرضه طبيعة التلقي، لينال رضا المتلقي وقبوله، ومن هنا كان النص الشعري يحاكم بمدى مراعاته لأحوال المتلقي السماعي .

ويـشكل العـرف الاجتماعـي والذوق العام منظومة من الأحكام والمعايير التي ينبغي للشاعر أن يعيها، وأن يقدم تعبيره الشعري بوحي منها، إذا أراد (شاعر القبيلة) أن يكتب لشعره القبول والنجاح، فجودة الشعر– والأمر كذلك– رهن بمدى مطابقة التعبير الشعري لمعايير الذوق العام، من خلال عرض هذا التعبير على هذه المنظومة المعيارية.

---

(١) عياد، شكري: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص٢٣٤.

(٢) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص١٥٦.

ولـم يخـتلف الأمر كثيراً عندما يتعلق الأمر بالسلطة الدينية، فقد استمدت هذه السلطة معاييرها من الأعراف السائدة، إضافة إلى المعايير التي انبعثت عن طبيعة الإسلام وموقفه من الـشعر والـشعراء، فأصبح الشعر يتبع المنظومة الأقوى، التي تمتلك حق الممارسة لمعاييرها وأحكامها، ليظل الشعر أسيراً لمقتضيات السلطة السائدة ومعاييرها.

وقـد شكلت السلطة اللغوية منظومتها الخاصة التي استمدت عناصرها من قداسة اللغة، التـي شكلت جوهر الإعجاز القرآني، وهذا يمنح النقاد اللغويين سلطة أوسع، وجرأة أكبر على الـتحكم فـي مصير الشعر، ورسم الحدود التي ينبغي أن يظل الشعر دائراً في فلكها؛ فارتبطت جودة الشعر بمدى التزامه بالقوانين اللغوية والنحوية التي نظموها وقعّدوا لها.

ومما لا شك فيه أن المتلقي- بتنوع طبقاته وانتماءاته- يبقى السلطة الأقوى التي مارست حضورها، حتى في عملية التشكيل الشعري نفسها؛ لأن المتلقي يمثل الهاجس التي يتخذه الشاعر معـياراً، يصوغ على أساسه إبداعه الأدبي، وتتحدد- بناءً على ثقافته- طبيعة التقديم الشعري. وعلـى الرغم من السلطات التي مارست هيمنتها على النص الأدبي يمكن إدراجها ضمن سلطة التلقـي، إلا أن إفـراد مثل هذا العنوان يأتي لتحقيق شمولية التناول للمؤثرات التي ساهمت في تشكيل منظومة معيارية للتعامل مع النص الشعري.

وتبقـى البيـئة- بمعطـياتها وعناصرها- أساساً هاماً في تشكيل ملامح المشهد النقدي الخاص، وهو مشهد يمارس أحكامه ومعاييره من خلال عرض النص الشعري على المواضعات البيئـية، ومجمـوعة الأعراف والقوانين التي تواضعت عليها الجماعة في بيئة ما، فتتحدد قيمة النص وجودته بمدى ملاءمته للأعراف وموافقته للقوانين التي تحكم هذه البيئة.

ولم تكن منظومة الأحكام والمعايير المرتبطة بمواضعات البيئة والأعراف السائدة لتمنح سلطة مطلقة إلا بتأثير الزمن، فمن المعروف أن المعايير والأحكام تمتلك سمتها القانونية من خلال ثباتها في وجه الزمن، لأن استمرار تطبيق الأحكام هو الذي يكسبها سلطة وقوة وإلزاماً، على الرغم من الاختلاف البيئي والحضاري الذي يزامن التطور الزمني، ما يستدعي -بالضرورة- تطوراً مشابهاً في منظومة المعايير لتتوافق مع المعطيات البيئية والحضارية

الجديدة، وهذا يعني أن تطبيق معايير بيئة ما، في فترة زمنية ما، ربما يؤدي إلى إجحاف في إصدار الأحكام الجائرة على إنتاج أدبي أفرزته متطلبات البيئة الحضارية الجديدة، في زمن مغاير، وهذا ما تعرض له الشعر العربي في أحيان كثيرة.

ويبقى الأثر الذي أحدثه الاختلاط الحضاري بين العرب والأمم الأخرى–اليونانية خاصة– متميزاً وواضح المعالم، فقد كان لهذا الاختلاط أثر بالغ في طبيعة التعامل مع النص الشعري، وعلى الرغم من أن تأثيره ظل مرتبطاً بالمواضعات البيئية والدينية والاجتماعية التي ترسخت في الحضارة العربية عبر مسيرتها الطويلة، إلا أن النقاد الذين تأثروا بالفلسفة والمنطق اليونانيين اجتهدوا في محاولة إنشاء علم للشعر، انطلاقاً من نظرتهم للشعر على أنه صناعة عقلية واعية، فأصبحت منظومة المعايير التي تقاس بها جودة الشعر مدونة في مؤلفات يسودها الترتيب والتنظيم، بعد أن كانت الملاحظات النقدية والممارسات المرتبطة بها متناثرة هنا وهناك.

وكان الشعر– في ذلك كله– تابعاً يتلمس معايير السلطة السائدة، يتابع الشاعر –بحذر وعناية– منظومة المعايير، فيتمثلها، ويخرج منها بتعبير شعري ملائم لمقتضى حال السلطة النقدية السائدة، وأي خروج عن هذه السلطة يعرض الشاعر للهجوم والنقد، كما حدث مع أبي تمام والمتنبي وغيرهم من الشعراء الذين حاولوا تطبيق معاييرهم الذاتية التي ارتأوا أنها نابعة من صميم الشعر ذاته.

الفصل الثاني

معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم

أولا: معايير المتلقي:

أ- مقتضى الحال

ب- المعيار النفسي

ج- المعيار العقلي

ثانيا: المعيار الأخلاقي

أ- الصدق والكذب

ب- الغلو والإغراق والمبالغة

ج- التناقض

ثالثا: المعيار العروضي:

أ- الوزن

ب- القافية

ج- المطلع والخاتمة

رابعا: المعيار الجمالي:

أ- التناسب بين اللفظ والمعنى

ب- التناسب الداخلي/ اللفظي الصوتي

ج- تناسب المعنى

د- الوحدة والتماسك

الفصل الثاني

معايير الجودة الشعرية

(جمالية النص الشعري بين الإلقاء والتلقي)

لقد ساهمت مجموعة المؤثرات السابقة في تشكيل التصور النقدي لدى النقاد العرب القدامى، وحددت طبيعة التناول للنص الشعري، فجاءت الممارسات النقدية التي تعرض لها النص الشعري مشحونة بطاقات إيحائية من هذا المؤثر أو ذاك، فتارة ينظر إلى النص من منظور الأعراف الاجتماعية، وتارة أخرى يتناول من زاوية تحددها الرؤية الدينية والأخلاقية، وثالثة تقذف بالنص في أحضان السلطة اللغوية وما رافقها من نتاجات وتصورات ثابتة لا يشوبها التطور أو الضعف.

وهكذا يصبح النص أسيرا لمنظومة من السلطات التي تتفنن –بدورها– في إضفاء المعايير التي تخدم مصلحتها ومسيرتها، بوصف الشعر وسيلة لتحقيق أهداف السلطة السائدة. فقد تحددت قيمة الشعر –والأمر كذلك– بناء على الوظيفة التي يضطلع بحملها والفائدة التي يحققها، وهذا يعني أن طبيعة التناول لهذا الشعر ستحدد بناء على تمكنه من القيام بما يوكل إليه من مهام.

ولأجــل ذلــك اجتهد النقاد والشعراء القدامى– على حد سواء– في البحث عن الوسائل والمعاييــر التــي تحقق للنص الشعر مثل هذه الوظيفة، وهذا يفسر دقة المعايير والقوانين التي اشــترطوها لأدق التفاصــيل وأصــغرها في العمل الشعري. لقد أراد هؤلاء أن يؤسسوا لنص شــعري متكامل، تتمثل فيه كل العناصر الجمالية المتخيلة؛ لذلك امتلأت مؤلفاتهم النقدية وغير الــنقدية بمــا ينبغــي للــشاعر أن يقــوله، وما ينبغي عليه أن يتجنبه في قوله، وعلى الشاعر

– فـــي كل ذلك– أن يحسن الإصغاء لما يملى عليه من أوامر وشروط وأن يكون تلميذاً مطيعاً يقوم بما يجب عليه فعله .

وقد رضي الشعراء– أنفسهم– الانطواء تحت جناح السلطة السائدة طالما حقق لهم ذلك ما يصبون إليه من الكسب المادي والمعنوي، فالشعراء– في أغلبهم– كانوا يتخذون الشعر وسيلة للتكـسب والتقـــرب من أصحاب الجاه والسلطان، ولأجل ذلك لم يمانع الشاعر في أن يجرد من نفـــسه شخصاً آخر، يبدو أكثر استجابة لمتطلبات السلطة، وامتثالاً لأحكام الذوق العام؛ فالشعر صناعة، والشاعر صانع يلبي رغبات زبائنه وأذواقهم، أملاً بالحصول على رضاهم وتفاعلهم مع صياغته الشعرية، وهذا يعني أن الشعر سيظل ينتقل من سلطة إلى أخرى بحجة ملاءمة مقتضى الحال لدى المتلقي.

وتبقى طبيعة التلقي، القائمة على الإنشاد السماعي والإلقاء الشفوي، سلطة أقوى مارست حـــضوراً بارزاً في منظومة المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي– على مر العصور–، فقد فرضـــت هـــذه الطبيعة نمطا معينا من الشعر يتناسب مع أجواء عملية التلقي وأحوال المتلقين، ينبغي للشاعر– من خلالها– أن يتنبه إلى كل ما من شأنه أن يخدش هذه العملية، سواء في اللفظ أو المعنـــى أو التـــركيب، أو في حتى طريقة الإلقاء، وما يرتبط بها من حسن الصوت وجمال الهيئة والثياب.

والمعاييـــر التـــي أطلقت على الشعر العربي كثيرة يصعب حصرها لذا ارتأى الباحث الاكـــتفاء بالمعاييـــر البارزة التي شكلت مجمل المشهد النقدي العربي القديم، وهي معايير ،على الرغم من تنوعها الظاهري، إلا إنها ترتبط في نهاية الأمر بجمالية النص الشعري، هذه الجمالية التـــي تـــشترط صفاء الشعر ونقاءه من العيوب والهنات التي تتعارض مع الذوق العام والسلطة الـــسائدة، وتتعارض– بصورة أكيدة– مع العقل والنفس وهما –بالتأكيد– الأساسان اللذان تتحدد عـــن طـــريقهما جمالية النص الشعري؛ لأن المتلقي في المحصلة الأخيرة هو الذي سيقيّم العمل الشعري، وهو الذي سيمنحه المباركة والإقرار.

وقـد تفـاوت الـنقاد العرب القدماء في التعبير عن تصورهم لمعايير الجودة الشعرية، فتجلت مثل هذه المعايير في طبيعة اختيارهم للشعر العربي تارة، وفي استخدام صيغ التفضيل، للتعبير عن استجادة الأبيات الشعرية في صفة ما،أو للدلالة على أن بيتاً ما قد وصل قمة التعبير الشعري. ولكن التعبير عن هذه المعايير بدا واضحاً جلياً في المؤلفات التي حاولت التنظير لعلم الـشعر، وتقنين أدوات الصناعة الشعرية وهي مؤلفات جمع فيها أصحابها ما تراكم من معايير وشـروط خـلال العصور الأدبية المتعاقبة. كما تمخضت الممارسات النقدية المباشرة للأبيات الشعرية عن معايير وضحت سبب استجادة هذا البيت أو ذاك.

وقد حاولت هذه الدراسة رصد مثل هذه الممارسات والتنظيرات النقدية في محاولة لبناء تـصور نقـدي يبين طبيعة تناول النقاد العرب القدماء للنص الشعري، والعوامل التي أثرت في تـشكيل هذا التناول، تمهيداً لتوضيح العناصر التي تشكل منها المشهد النقدي لدى النقاد العرب القـدماء، وهـو مـشهد اسـتمد عناصره وأدواته من مؤثرات خارجية لم يكن النص الشعري مصدرها؛ فقد جاءت معظم المعايير النقدية مستمدة من أصول دينية وأخلاقية وبيئية وحضارية وزمنـية، كمـا شـكلت الوظيفة الشعرية وارتباطها بالمتلقي مؤثراً هاماً وجوهرياً في صياغة الأحكـام النقدية التي وجهت للشعر والشعراء، فجاءت معظم المعايير لتنظيم العلاقة بين النص والمتلقـي، دون اهتمام واضح بذاتية المبدع ومقصديته، وهذا يفرض نوعا من إطلاق الأحكام القيمية التي تبين مدى قيمة نص ما، بمدى اقترابه أو ابتعاده عن منظومة المعايير المستخدمة.

أولا: معايير المتلقي:

لقـد كانـت الرؤية النقدية التي اختطها النقاد العرب القدامى ترتبط ارتباطا كبيرا بمدى ملاءمـة الـنص لطبيعة المتلقي ومستواه الفكري والسياسي والاجتماعي، إذ كانت تتحدد على ضـوء المتلقـي الكثيـر مـن المعايير النقدية التي ألصقت بالشعر، بحيث انشغل النقد العربي -فـي معظمه- عن الاهتمام بالنص مصدرا ومنطلقا لعملية النقد والممارسات النقدية، لأن مثل هذه الممارسات- وإن كانت ترتبط بالنص- لم تتخذ أدبية النص أساسا لها. ولا غرابة أن تكون معظم الأحكام النقدية أحكاما تنظيرية لما يجب أن يكون عليه النص الشعري، إذ تبرز الأدبيات الشعرية المتناولة بوصفها شواهد على مدى تحقق المعايير التي ينظّرون لها، فتتخذ وسائل لتعليم الـشعراء، أو أدلـة على عدم تحقق مثل هذه المعايير، فيكون البيت الشعري شاهدا على وجود الخطأ، حتى يتجنبه الشعراء.

ولمـا كان النص الشعري موجها إلى المتلقي- في الدرجة الأولى- كان الحصول على قـبوله مطلـبا يـرومه الشعراء، لذلك ما فتئ هؤلاء الشعراء يبحثون عن كل ما يوافق أحوال متلقـيهم، وإن اضـطرهم ذلك إلى مخالفة طباعهم وطرقهم الشعرية، وأصبح الشاعر يقيّم على أسـاس مـن قدرته على مراعاة هذه الأحوال، بحيث يعدّ خروجه عن هذا المقتضى دليلا على سوء ذوقه وجفاء طبعه.

أ- مقتضى الحال:

تـصدرت مـراعاة المقـام ومقتضى الحال قمة المعايير النقدية التي وجهت إلى الشعر العربـي القديم، وليس مجانبة للصواب القول إن جودة الشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بمدى موافقته للمتلقـي، لأن مثل هذه الموافقة تمنح شعورا بصدق التجربة وصدق التعبير عنها، كما تنبئ عن طـبع سليم وذوق مهذب، لأن المتلقي لا ينفصل عن الشاعر، فكلاهما إنسان يتوقع أن يتلقى ما

يوافق طبيعته وما فطر عليه؛ فإذا فاجأه الشاعر بما يتعارض وهذه الطبيعة أحدث عنده ردة فعل مغايرة لما يتوقعه الشاعر.

وقد اهتم الجاحظ بمراعاة مقتضى الحال، وحث الشاعر على مراعاتها، إذا أراد أن يحدث أثرا في المتلقي، لأن المتلقي جزء أساسي في عملية الإبداع الشعري؛ فلا ينبغي للكلام أن يكثر " وإن كان حسنا كله، إذ إن السامع لا ينشط له، وجاز قدر احتماله، لأن غاية المتكلم انتفاع السامع. وقد قال الأولون: قليل الموعظة مع نشاط الموعوظ، خير من كثير وافق من الأسماع نبوة، ومن القلوب ملامة"[1].

إن اهتمام الجاحظ بالمتلقي جعله يتفنن في التعبير عن أهمية مراعاة المقتضى، بحيث تدل عباراته على مدى فهمه لأحوال المتلقي، والكيفية التي يستطيع من خلالها المتكلم أن يحدث أثرا في مستمعيه، فهو يقول: "للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه"[2] ،لذا ينبغي على الشاعر إن يكون دقيقا في كلامه بحيث لا يسلمه إلى التطويل الذي يملّ السامعين ويجعلهم يعرضون عن الاستمرار في تقبله "ومن لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك"[3]، فالمسألة عقلية منطقية تعتمد الاعتدال والتناسب أساسا في عملية التقدير، والتوسط هو ما يفضله الجاحظ، لأن "العي مذموم والخطل مذموم"[4].

وترتبط مسألة مراعاة الحال بالوظيفة التي ينطوي عليها الشعر والغاية النفعية المتمثلة في إفهام المتلقي مضمون الشعر، فإن الشاعر يخاطب طبقات مختلفة من المتلقين، يتفاوتون في مستوياتهم الفكرية والعقلية؛ ولذلك عليه أن يراعي أحوالهم الفكرية والعقلية، ويخاطبهم بما

---

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة،مكتبة الخانجي،١٩٧٩، ٢٨٩/١.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين ، ٩٩/١.

(3) المصدر السابق ، ١٠٥/١.

(4) المصدر السابق ، ٢٠٢/١.

يفهمـــونه ليـــضمن تحقـــيق المنفعة التي يريدها في المتلقي، وهذا يفرض عليه أن تكون معانيه واضحة، وألفاظه مفهومة. ويعبر الجاحظ عن تفاوت طبقات المتلقين بمفهوم (العامة والخاصة)، حيث ينبغي أن يكون المعنى "ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قـصدت، وإمـا عـند العامة إن كنت للعامة أردت"[1]، وهذا يتطلب من الشاعر أن يمتلك ثقافة واسـعة تعيـنه على معرفة طرق الكلام وأساليبه المناسبة لأقدار السامعين، إذ ينبغي عليه "أن يعرف أقدار المعاني, ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة مـن ذلـك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، وليقسم أقـدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2] ،وهذا سيبقي الـشاعر دائم البحث عما يلائم سامعيه ومتلقيه طمعا في تحقيق ما يصبو إليه من أهداف، ولن يتحقق للشاعر غرضه إلا باعتبار الشعر صنعة لها أدوات، يتفوق الشاعر بمقدار إجادته وتمكنه منها. فمخاطبة جمهور متباين الثقافة والتفكير فن من الفنون التي يجب على الشاعر أن يمتلكه.

ولهـذا كـان النقاد والمتلقون يقفون للشاعر بالمرصاد، يبحثون عن مخالفاته وأخطائه، وكـان الشاعر – من جهة أخرى – يبحث عن كل ما يجنبه الوقوع في الخطأ، ولكن ذلك لم يمنع من وقوعهم في أخطاء تتعارض مع مقتضى الحال، فقد عيب على الأخطل قوله في عبد الملك ابن مروان[3]:

وقدْ جعلَ اللهُ الخـلافةَ فيهمُ   لأبْيضَ لا عاري الخوانِ ولا جدْب

لأن هذا "مما لا يجوز أن يمدح به خليفة. ويجوز أن يمدح به غيره"[4].

وربمـا كـان الحال في المثال السابق بسيطا مقارنة مع الأخطاء الفادحة التي وقع فيها الـشعراء – بقـصد أو بدون قصد – نتيجة عدم الانتباه. بحيث يتحول المدح إلى ذم بما ينطوي

---

(1) المصدر السابق ، ١٣٦/١.

(2) المصدر السابق، ١٣٨/١ – ١٣٩.

(3) شعر الأخطل، صنعة السكري، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٧٩، ٤٧/١.

(4) ابـن قتيبة: الشعر والشعراء، ٤٨٧/١ ، وانظر، العسكري: الصناعتين،ص ٧٥، حيث يقول: "ولو مدح بها حرسيا لعبد الملك لكان قد قصر به".

علــيه من إشارات تحمل أكثر من دلالة، وبينما المتلقي السماعي لا تترسخ في ذهنه إلا المعاني المباشرة. ومن ذلك ما مدح به أبو النجم العجلي هشام بن عبد الملك بقوله:

حتى إذا الشّمْسُ جلاها المُجتلي   بينَ سماطَي شفقٍ مرعَبــــلِ
صغواءَ قدْ كادتْ ولمّا تفعــــلِ   فهيَ على الأفْقِ كعينِ الأحْولِ(١)

"وكان هشام أحول، فظنّ أنه يغمزه بمعنى بيته الأخير"(٢).

فـــلا غــرابة أن يغطي سوء تقدير الشاعر لمقتضى أحوال المتلقي على جماليات النص الــشعري، إذ يــندفع المتلقي إلى التفكير بالمضامين المخالفة لطبيعة المقام، فيتوقف تواصله مع النص، ويفشل النص الشعري في إيصال رسالته أو غايته، فلا يتحقق الأثر في المتلقي.

وقــد أشـــار ابـــن طباطبا إلى ضرورة مراعاة الحال، انطلاقا من عياره لجودة الشعر المــرتبط بقــبول الفهم له، والفهم يتطلب أن يجري الكلام في طريقه السليم الذي يحقق أثره في المتلقي، فإذا انعطف الشعر عن طريقه إلى ما يخالف الحال والمقام، أصبح ممجوجا ومرفوضا. ولهذا يرى أن لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى تكمن في "موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة..."(٣).

ويبـــرز مـــصطلح "العامة والخاصة" مرة أخرى لدى ابن وهب الكاتب، الذي يشير إلى اخــتلاف طــرق القول بين هاتين الفئتين، فما يلائم العامة يمكن أن يتعارض مع الخاصة. وقد اتخــذ ابـــن وهب من أسلوبي الإيجاز والإطالة سبيلا لتوضيح ما يوافق كلا الفئتين من الكلام، "فالإيجـــاز ينبغـــي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القـــول عـــن كثيـــرة وبجمله عن تفسيره...وأما الإطالة ففي مخاطبة العوام ومن ليس من ذوي الأفهـــام ومـــن لا يكتفي بيسيره ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره وإيضاح تفسيره"(٤)، وأي خلل في

---

(١) مرعبل: القطع، صغواء: مائلة إلى الغروب.
(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٢/٦٠٤.
(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر،ص ١٦.
(٤) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان ،ص ١٩٥.

طبيعة الخطاب الموجه إلى إحدى الفئتين يتسبب في فقدان التواصل بين المبدع / النص، والمتلقي.

وربما يبدو سوء التقدير غريبا في بعض المواضع، فالشاعر يبحث عن متلق يتفاعل مع شعره، فكيف يصكّ سمعه بما يناقض توقعه؟. وتزداد الغرابة إذا صدر سوء التقدير في مراعاة الحال عن شاعر يشار إليه بالبنان، فها هو أبو تمام يفاجئ ممدوحه بذكر الموت في استهلاله حيث يقول[1]:

غربتْهُ العُلا على كثرةِ الأهْـ ل فأضْحى في الأقربينَ جنيبا
فلْيَطُلْ عمرُهُ فلوْ ماتَ في مرْ وَ مقيما بها لماتَ غريبا

"فقد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح، فلا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده..فأي فائدة في استقبال الممدوح بما يتطير منه"[2] وأخطأ المتنبي في قوله:

أغارُ منْ الزجاجةِ وهْيَ تجْري على شفَةِ الأميرِ أبي الحسينِ

"لأن هذه الغيرة إنما تكون بين المحب ومحبوبه، فأما الأمراء والملوك فلا يغار من شفاههما"[3]. وفي نقد القاضي الجرجاني شيء من الصحة، فإنه، وإن كان على الشاعر أن يعبر عن إحساسه ورؤيته للأشياء، فإنه لا بد له من مراعاة الذوق، والمناسبة بين الموضوع وما يستعمله من الألفاظ والمعاني للتعبير عن هذا الموضوع، لأن المتلقي على أهبة الاستعداد لسماع الشعر ضمن إطار محدد يبين الغرض والحال التي يقال فيها الشعر، إن كان مدحا فمدح أو غزلا فغزل...وقد عيب على كثّير قوله[4]:

وإنَّ أميرَ المؤمنينَ برِفْقِهِ غزا كامناتِ الودِّ مني فنالَها

---

[1] ديوان أبي تمام، ١/١٦٢ والرواية فيه: على كثرة الناس.

[2] الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢١٩.

[3] المصدر السابق، ص ٣٠٨.

[4] ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧١، ص٨٧ والرواية فيه: هو الذي غزا.

"لأنه جعل أمير المؤمنين يتودد إليه، وإنما تمدح الملوك – فيما يقال– بمثل قول الشاعر:

لـــــهُ همَـــــمٌ لا منتهــــى لكـــــبارِها وهمّــتُهُ الـصّغرى أجـلُّ مــنَ الدّهرِ
لـــهُ راحــــةٌ لـــوْ أنّ معــــشارَ جـــودِها علــى البرِّ كانَ البرُّ أندى من البحْرِ"[١]

وهـذا الكــلام يذكر بالصفات التي اشترطها قدامة بن جعفر في مدح الملوك والأمراء، والتزام الحد الأقصى في التعبير عن هذه الصفات، وإن أوصلت الشاعر إلى تجاوز الممكن إلى الممتنع. وهذا ما كان الخلفاء يطلبونه من الشعراء، فلم يعد الممدوح يرضى بأن يمدح بالشجاعة والـصدق والمحافظة على الدين، وغيرها من الصفات التي كان السابقون يقبلونها، فالحياة في تغير مستمر، وما كان يرضيهم فيما سبق لم يعد كافيا، فالممدوحون يطلبون ما يتناسب مع الحياة الجديدة بقصورها وترفها وجمالها وقيمها. ولهذا عيب على الأحوص قوله:

وأراكَ تفعلُ ما تقولُ وبعضُهمْ مَذِقُ الحديثِ يقولُ ما لا يفعلُ

"لأن الملــوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتـسع غيــرهم لبذله"[٢]. وهو ما أشار إليه حازم القرطاجني في قوله: "وينبغي أن يتخطى في أوصـــافهم فـــي جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا"[٣].

ويـــتحدد المقـــام عـــند أبي هلال العسكري بالوظيفة التي ينطوي عليها الشعر، وتبرز الوظـــيفة الإفهامية كعامل أساسي تتحدد على أساسه طبيعة الخطاب الأدبي، "فإذا كان موضوع الكـــلام على الإفهام فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام الـــسوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه؛ فتذهب فائدة الكلام،

---

[١] العسكري: الصناعتين، ص ٧٥.
[٢] ابن رشيق: العمدة ، ٢/١٣٠.
[٣] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء،ص ١٧٠.

وتعـدم مـنفعة الخطــاب"[1]. وينبغــي أن لا ينسى الشاعر أنه يتعامل مع متلقٍ سماعي – في الأساس– وهذا يفرض عليه خطابا موافقا لمتطلبات التلقي السماعي.

ويــربط السكاكي (ت٦٢٦هـ) بين مقتضى الحال والغاية من علم الكلام، بحيث تظهر هـذه المـراعاة لمقتضى الحال بوصفها أحد الأسس التي تقوم عليها البلاغة العربية، فغاية علم المعانــي "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقــوف علـيها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[2]. وهذا يدل دلالة واضــحة على الأهمية التي يحظى بها المتلقي أثناء صياغة الخطاب الأدبي،حيث تبرز الوظيفة الإفهامــية المرتبطة بالمتلقي بوصفها الوظيفة " المهيمنة في جهاز التخاطب"[3]. ويكتفي المبدع بوصفه منتجا واعيا للنص الأدبي، بغض النظر عن الدلالات والإيحاءات التي يحملها في نصه، فالمبدع والنص كلاهما في خدمة المتلقي.

ويرتبط أثر التخييل في المتلقي بمدى التزام الشاعر بمقتضى الحال، لأن عدم الانسجام بـين الشعر والمقام الذي يقال فيه يبعد المتلقي عن التفكير في جمال الأخيلة التي تضمنها شعره إلى التركيز على العيوب التي رافقت هذا الشعر. فأحسن مواقع التخييل – لدى حازم– "أن يناط بالمعانــي للغــرض الــذي فــيه القول لتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه"[4].

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ٢٩.

(2) الـسكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه، نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١ ،١٩٨٣، ص ١٦١ ، وانظر، القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٨٤.

(3) ناظم، عبد الجليل: البلاغة والسلطة في المغرب، ص ٧٥.

(4) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٩٠.

ويبــــرز الناقد- في ذلك كله- بوصفه مرشدا يقدم نصائحه إلى الشعراء، الذين يقومون -بـــدورهم- بالاجــتهاد وبذل طاقاتهم في سبيل الوصول إلى كل ما يرضي المتلقي، والحصول على قبوله ومباركته. وقد يقول قائل بأن هذه المعايير مرتبطة بالقصيدة المدحية، ولكن المتصفح فـــي كــتب الــنقد العربي يجد أن الأغراض الشعرية الأخرى قد نالها من النقد ما نال القصيدة المدحــية، ولــيس أدل علـــى ذلك من النقد الموجه إلى شعر الغزل، وهو من أخص خصائص الــشاعر، بمـــا يجب على الشاعر قوله في موقف معين، وكأن الشاعر صانع بالأجرة، يقول ما يؤمر به، ويغير في كلامه حسبما تقتضي الحال منه ذلك.

ب- المعيار النفسي:

بــدا واضحاً أن التأثير في المتلقي كان الهدف الأساس الذي سعى الشعراء إلى تحقيقه، وهـــو الهــدف الـــذي سخروا له كل طاقاتهم وجهودهم، ولذا بات من الواضح أن تأثر المتلقي بمقتــضى الــشعر دليل على نجاح الجهود التي سهر الشاعر زمناً طويلاً للحصول عليها، وهذا يعنـــي- بالــضرورة- أن الــشعر قــد حاز على إعجاب المتلقي لما يتصف من موافقة لهواه واهتماماته.

إن الأثــر النفــسي الذي يحدثه الشعر في المتلقي لا ينفصل- بحال من الأحوال- عن الماهــية التي يقوم عليها الشعر، والوظيفة التي يتصدى للقيام بها، فمن خلال تأثيره في المتلقي يستطيع الشاعر أن ينقل كل ما يريد قوله أو فعله أو تغييره في المتلقي، وبغير التأثير النفسي لا يتحقق للشاعر ما يصبو إليه في شعره.

ولا يستطيع الشاعر أن يحدث أثراً في المتلقي ما لم تكتمل في شعره شرائط الجمال التي اشـــترطها الــنقاد، بوحي من ملاحظات المتلقين وتعليقاتهم، فمتى استكمل الشعر شرائط الحسن

والجمـال "صـنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة"[1]، كتعبير عن الراحة النفسية التي يحظـى بهـا المتلقـي عـند سماعه الشعر الجميل، الذي لا تعكر صفوه أي نوع من الشوائب والهنات، وتبقى عملية التلقي في أوجها ما لم يأت الشاعر بما يعكر صفو هذه العملية، وبما يقلق ذائقة المتلقي ويصك سمعه، مثل الذي فعله جرير عندما أنشد بعض خلفاء بني أمية قصيدته التي أولها[2]:

بانَ الخليـطُ برامتَينِ فودَّعوا   أوَ كلّما جَدُّوا لبينٍ تجـزعُ

"وهو يتحفز ويزحف من حسن الشعر حتى إذا بلغ إلى قوله:

وتقولُ بَوزعُ قد دببْتَ على العصا   هلاّ هزئْتِ بغيرِنا يا بَوزعُ

قال له: أفسدت شعرك بهذا الاسم وفتر"[3].

وهـذا الخبـر يـدل دلالـة واضحة على أن عملية التلقي كانت على درجة عالية من الحـساسية، لأن الـشعر الجمـيل يمـتع المتلقي ويجعله يصغي إلى ما يقوله الشاعر، وعملية الإصـغاء تـولّد تركيـزاً عالياً لدى المتلقي، ويدفعه هذا التركيز إلى الاستسلام بكل جوارحه لمقتـضى الـشعر، لـذا فإن أي شائبة يتعرض لها النص الشعري تتسبب في ضعضعة تركيز المتلقي وفتوره في النهاية، وعندها تتوقف عملية التلقي، وربما بشكل نهائي.

واعـتماداً علـى الأثـر النفسي الذي يحدثه الشعر في المتلقي أسس ابن قتيبة نظريته المشهورة في تحليله بناء القصيدة العربية، بحيث يبدو الشاعر عالماً نفسياً يستقرئ نفسية متلقيه ويحللهـا ويأتي بما يوافقها، ولذلك "بدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار..ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها..ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد..ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه..فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق"[4].

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ٨٣/١.

[2] ديوان جرير، ٩٠٩/٢-٩١٠.

[3] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٠/١.

[4] المصدر السابق، ٧٤/١-٧٥، وانظر،الجرجاني، القاضي: الوساطة،ص ٤٨.

وعلى الرغم من أن الشاعر ينتقل بأغراض القصيدة بوحي من المتلقي، إلا أنه يبدو واعياً ومسيطراً على الأمور، وأنه هو الذي يستدرج المتلقي من أجل الوصول إلى مآربه. ويبدو ابن قتيبة عميقاً في نظرته إلى وظيفة الشعر التي ترافق عملية التأثير في المتلقي، فهدفه التأثير في المتلقي- أولاً- ثم الوصول إلى تحقيق مآربه من خلال تأثيره في نفوس متلقيه. ويبدو هذا التأثير متحصلاً بصورة تدريجية، من خلال إمالة القلوب نحوه وصرف الوجوه تجاهه، إلى أن يصل إلى الإصغاء والاستماع اللذين يمثلان المرحلة الحاسمة في عملية التأثير.

إن تقديم ابن قتيبة للإصغاء على الاستماع يحمل دلالة نفسية عميقة تدل على مدى الدقة التي يتوخاها في طرحه لهذا التفسير النفسي "فالإصغاء تهيئة الذهن للاستقبال وهو يسبق التلقي عادة، وكأن ابن قتيبة يدعو الشاعر أو منتج النص الأدبي إلى إيهام المتلقي وجذبه عن طريق الأماكن القريبة من نفسه، حتى إذا أصغى واقترب سمعه من النص فهم مغزى الخطاب والمعاني الكامنة فيه"[1]. ويبدو هذا الفهم مغايراً لما تعورف عليه من أن عملية الاستماع تسبق الإصغاء، لأن المستمع قد يضطر إلى الاستماع مرغماً، وقد لا يفهم ما يقال، بينما المصغي يستمع بإرادته ويفهم كل ما يقال ويعيه[2].

ورقد ربط ابن طباطبا الأثر النفسي الذي يحدثه الشعر في متلقيه بما ينطوي عليه الشعر من الاعتدال، لأن الاعتدال يدل على حسن استخدام الشاعر لألفاظه ومعانيه ومناسبتها للأوزان والقوافي، ومثل هذا الشعر يمازج الروح ويلائم الفهم، ويفعل في المتلقي فعل السحر والرقى، فيطرب له السامع ويتأثر بمقتضاه، وربما غيّر من طباعه السيئة[3]، ولأن النفس تميل إلى الاعتدال وتنفر من الاضطراب فإنها "إذا ورد عليها في حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[4].

---

(1) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب ،ص ٦٨.

(2) إشارة إلى الآية "وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون "سورة الأعراف: الآية ٢٠٤.

(3) انظر، ابن طباطبا: عيار الشعر،ص ١٦.

(4) انظر، المصدر السابق، ص ١٥.

إن اجـــتهاد الشاعر في تحسين مطالع قصائده وتوضيحها وربطها بما يليها من الكلام، بحـــيث يفهـــم الـــسامع- ابتداءً- ما سيقوله الشاعر، مدعاة إلى شعور المتلقي بالانجذاب نحوه والتـــشوف لمـــا ســـيأتي بعـــده، لذلك يقول: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها اســـتفزازاً لمـــن يـــسمعها، الابـــتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه، كقول النابغة الذبياني:

إذا ما غزَوا في الجيشِ حلّقَ فوقَهمْ ... عصـــــائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ

فقدم في هذا البيت معنى ما تحلّق الطير من أجله ثم أوضحه في قوله:

يصاحبْنهُمْ حتى يُغِرْنَ مُغـــارَهمْ ... منَ الضـــارياتَ بالدّمـــاءِ الدّواربِ

تراهُنَّ خلْفَ القومِ خُزراً عيونُها ... جلـــوسَ الشّيوخِ في ثيابِ المرانبِ"[1]

فاســـتفزاز المتلقي دليل واضح على مدى تفاعله مع دلالات النص، ولا ينتج هذا التفاعل إلا من خـــلال توفـــر الـــشعر على الأثر المناسب في المتلقي، والأبيات السابقة تتسم بوضوح الألفاظ والمعانـــي، إضـــافة إلى الإيقاع القوي الذي تتسم به القافية، فالقافية مطلقة ينتهي رويها بحرف انفجاري هو الباء، إضافة إلى ألف الإسناد التي تضفي مزيداً من القوة والفخامة.

إن قـــدرة الشاعر على التعبير عن تجربته الذاتية وموقفه من الأشياء كفيلة بإيقاع الأثر لدى المتلقي، الذي يقوم بدوره بتمثل تجربة الشاعر والتأثر بمقتضاها، وما لا شك فيه أن صدق الـــشاعر في التعبير عن هذه التجربة يمثل عاملاً مهماً في الأثر الذي يحدثه الشعر في سامعيه، وإذا وشح الشاعر قصيدته بما دقّ من الألفاظ وشرف من المعاني، وأبدع في صنعته، أحدث في المتلقي أريحية وطرباً. يورد القاضي الجرجاني أبياتا للبحتري منها[2]:

أجِدّكَ ما ينفكُّ يسري لـــزينبا ... خيـــــالٌ إذا آبَ الظلامُ تأوّبا

---

[1] انظـــر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٨-٢٩، وديوان النابغة الذبياني،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص٤٢-٤٣.

[2] ديوان البحتري، ١/١٩٦.

وما زارني إلا ولهتُ صبابةً إليـــه وإلا قلت: أهلاً ومرحبا

حـــيث يعلـــق علـــيها قائلاً: "ثم انظر: هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً: وهل ترى صـــنعة وإبـــداعاً، أو تدقيقاً وإغراباً! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتـــياح ويـــستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومـــصورة تلقـــاء خاطرك"[1]. لقد استطاع البحتري- بما انطوت عليه هذه الأشعار من صدق التجربة وسهولة الألفاظ ورفعة المعنى- أن يخاطب قلب متلقيه، فأحدث لديه تمثلاً لهذه التجربة، وجعله يتأثر بمقتضاها وكأنها تجربته هو.

ويعلـــن القاضي الجرجاني- صراحة- أن مسألة الحكم على حسن الكلام ترتبط بالنفس والـــذهن، وأن التأثيـــر في النفس أمر يصعب التعبير عنه أو تحديده، لأن الكلام متى أحدث في الـــنفس طرباً وأريحية كان ذلك دليلاً كافياً على حسنه وجودته، يقول الجرجاني في موقع الكلام وأثـــره فـــي النفس: "وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكـــلام أصـــوات محلهـــا من الأسماع محلُّ النواظر من الأبصار"[2]. ثم يقول: "وأنت قد ترى الـــصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب..ثم تجـــد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظـــى بـــالحلاوة، وأدنـــى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم لهذه المزية سبباً، ولما خُصَّت به مُقتضياً"[3].

وقـــد ربط أبو هلال العسكري بين البلاغة والأثر النفسي الذي يحدثه الكلام، لأن الكلام الـــذي ترتاح له النفس الإنسانية وتذعن له وتعمل بمقتضاه لا بد أن يكون كلاماً بليغاً، فالبلاغة -كمـــا ينقل أبو هلال العسكري-: "قولٌ مُفقهٌ في لطفٍ، فالمفقه: المفهم، واللطيف من الكلام: ما

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص٢٦-٢٧.

(2) المصدر السابق، ص ٤١٢.

(3) المصدر السابق ص ٤١٢.

تعطف به القلوب النافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة، وتلين به العريكة الأبية المستصعبة، ويُبلغ بــه الحاجــة، وتُقام به الحجة"[1]، فإذا افتقد الكلام إلى قدرته على إحداث الأثر وجذب إصغاء السامع خرج من دائرة البلاغة.

ويــرتبط الأثــر في المتلقي عند الفلاسفة المسلمين بقدرة الكلام على إيقاع التخييل لدى المتلقــي، بحــيث يستجيب المتلقي لعناصر التخييل دون أي تدخل من العقل أو التفكير[2]، لأن التخيــيل : "استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل..إلا أن هــذه الاســتجابة النفسانية غير المتروّى فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية، والسلوك الإنساني بصفة عامة، وذلك لأن أفعال الإنسان كثيراً ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه"[3].

ويــبدو ابن رشيق القيرواني واعياً للأثر النفسي الذي يحدثه في المتلقي، وهذا الأثر هو الذي يمثل ماهية الشعر ويحقق الشعرية للنص الشعري، فإنما الشعر "ما أطرب، وهز النفوس، وحــرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه، لا ما سواه"[4]، لذلك فإن الأثر النفــسي كــان سبباً– في أحيان كثيرة– لتقديم بعض الشعراء على غيرهم، إذ يبين ناقد مثل ابن رشيق العناصر التي تحقق هذا الأثر، فقد فضّل بشار بن برد على كثير من الشعراء "لأنك تنشد أقــصر شعره عروضاً وألينه كلاماً فتجد له في نفسك هزة وجلبة من قوة الطبع"[5]، بحيث ربط بــين صــفاء طــبعه وشدة تأثيره في النفس، فالطبع الأصيل ينتج صياغة موافقة لهوى النفس الإنسانية، تجمع بين الكلام اللين السهل والقوة والجزالة.

ويتوج ابن رشيق رأيه في البحث عن معايير الجودة في النص الشعري، فيراها مرتبطة بمــدى مــا تحدثه من أثر في نفوس سامعيه، لذلك يقول: "ليس الجودة في الشعر صفة إنما هو

---

(١) العسكري: الصناعتين، ص ٥١.

(٢) انظر، ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦١.

(٣) الروبــي، ألفــت: نظــرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي على ابن رشد) ،بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣، ص ١١٣.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ١٢٨/١.

(٥) المصدر السابق، ١٣١/١.

شيء يقع في النفس عن المميز"[1]، وعلى الرغم من أن سبب الجودة موجود في النص الشعري ذاته، إلا أن تحديده يرتبط بمدى قدرة هذا النص على اجتذاب سامعه ومتلقيه إلى موطن الجودة فيه.

إن أثــر الــشعر لــدى ابــن رشــيق يرتبط- في بعض جوانبه- بالنواحي العروضية والإيقاعــية، إذ على الشاعر "أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها- وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعاً، وأخفها مستمعاً"[2]، وفي بعضها الآخر يكمن الأثر النفسي لديه بمدى قدرة الـشاعر على التوفيق بين الغرض وطبيعة التعبير عنه، لذلك يرى أن ما كان من الهجاء مؤثراً أن يكون الشعر "ما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش فسبابٌ محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن"[3].

وهذا يدل دلالة واضحة- عند ابن رشيق وغيره- أن الإيقاع والوزن وحدهما لا يمتلكان القدرة على إحداث التأثير الكافي لدى المتلقي، فالشعر ليس إيقاعاً وحسب، وإنما التأثير فيه ناتج عـن تكاملية التقديم الشعري المرتبطة بعناصر التشكيل الشعري. فلا يستطيع عنصر- منفرداً- أن يحقق أثراً دون النظر إلى موقعه من الصياغة، وهذا ما يشير إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق..فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[4]، حيث يقرن جودة اللفظة بمدى ملاءمتها لأحوال النفس والعقل، فتكون مستقرة في

---

(1) المصدر السابق، ١/١١٩.

(2) المصدر السابق، ١/١٤٠.

(3) المصدر السابق، ١/١٧١.

(4) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٥-٦.

مكانها،بحـــيث يـــؤدي استقرارها إلى استقرار وتناغم في عملية التلقي، فتتأثر لها النفس ويقبلها العقل في عملية تلقٍ متكاملة.

إن التلقي المتكامل يقوم– لدى عبد القاهر الجرجاني– على اتحاد النفس والعقل في قبول العمـــل الأدبي، وهذا الاتحاد ناتج عن الاستخدام المتميز للغة، وقدرة الشاعر على إقناع المتلقي والتأثير فيه ، في الوقت نفسه؛ ولذلك يرى عبد القاهر الجرجاني أن التمثيل يمكنه أن يساهم في تحقـيق مـــثل هذا الأثر في المتلقي، "فإذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضــــه ونقلـــت عـــن صـــورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقـــدراها..وضــــاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً"[1]، ولأن التمثيل يؤكد المعنى الذي يسبقه، كانت عملية الإقناع سابقة– لدى عـــبد القاهـــر الجرجاني– على الإمتاع، على الرغم من أن الفصل بين العمليتين أمر في غاية الصعوبة، ولكن الواضح أن النفس لا تستطيع الالتذاذ بشيء لا تعي طبيعته، ولا تفهمه.

إن البلاغة والفصاحة تتحقق في الكلام إذا كان مؤثراً، فإن افتقد إلى التأثير انتفت صفتا البلاغة والفصاحة منه، لأن تأثر النفس بمقتضى الشعر دليل على جماله وجودته وإتقانه، ولأن مـــن شـــروط البلاغة والفصاحة "حسن الموقع من نفوس الجمهور"[2]، فالخطاب الشعري– وإن كان تعبيراً عن تجربته منشئه ورؤيته– موجه إلى المتلقي، فكلما كان النص جميلاً مؤثراً حمل المتلقي على قبول مقتضى هذا النص.

ويـــتحقق الجمال في النص الأدبي باعتداله وملاءمته لأحوال المتلقي، فلا يكون طويلاً ممـــلاً يـــؤدي إلى كراهة النفس، خاصة إن رافق هذا الطول ما يمجّ الأسماع ويثقل على آذان المـــستمعين "فإن الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له"[3].

---

(1) المصدر السابق، ص ١١٥.

(2) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٥.

(3) المصدر السابق، ص ٦٥.

ولا يتوقف الأمر عند مجرد التناسب الشكلي في تحقيق المتعة لدى المتلقي، بل يتعدى الأمر – عند حازم– إلى الحديث عن أهمية التنويع في الأساليب والأغراض التي يتضمنها النص الأدبي، فإن الإطالة في موضع واحد مدعاة للسأم والملل، وهذا ما لا يريده منشئ النص الشعري، فإنما يحسن الكلام "بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض الافتتان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيارته غبّاً"[1]؛ لأن طلب التنويع والإكثار منه يؤدي إلى الوقوع في التكلف، والتكلف أمر تنبو منه النفس وتستكرهه، فتكون المراوحة "بحسب ما يعنّ للمخاطر من ذلك ويسنح من غير استكراه ولا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة نظامية في الجملة"[2].

إن الحكم على الشعر من زاوية تأثيره في المتلقي يرتبط ارتباطاً بجمالية النص الأدبي، هذه الجمالية هي التي تؤثر في المتلقي وتوقع في نفسه المتعة والالتذاذ، وهما أقصى ما يطمح المنشئ للنص الشعر إلى تحقيقها، ولهذا يمكن الربط بين التأثير النفسي وجمالية النص الأدبي، لأن العناصر التي توقع الأثر في المتلقي هي العناصر المشكلة للنص الشعري، ومتى تحققت فيها شروط الجمال وعناصر الإتقان تمكن النص من إحداث أثره، وحمل المتلقي على الاستجابة والانصياع لما يقتضيه النص الشعري.

وتتحدد قيمة النص استناداً إلى ما يحدثه من أثر، لأن التأثير يحفظ للنص خلوده واستمراره، والنص الخالد هو– بالضرورة– نص قيّم، على الرغم من خلود كثير من النصوص التي تخلو من مظاهر الجمال والجودة.

إن التخييل ينطوي على استخدام مغاير للغة العادية، وهذا الاستخدام هو الذي يمنح التقديم الشعري تميزه وتفرده، وما لا شك فيه أن النفس الإنسانية تتأثر بمقتضى المختلف، لأنها اعتادت ما تماثل وتشابه من الأشياء. ولذلك فإن مفاجأتها بما لم تتوقعه كفيل بمنحها جرعة

(1) المصدر السابق ،ص٣٠٢.

(2) المصدر السابق، ص٣٠٢.

كبيرة من المتعة النفسية، فالكناية- كما يقول السجلماسي(من نقاد القرن الثامن الهجري)-: "أبدا أحلـــى موقفاً من التصريح"[١]، ويكمن السبب في ذلك "أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باســـمه الموضـــوع له بالتواطؤ كما قد تقرر دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه"[٢]. ومعلوم أن طريق التشبيه يتضمن خروجاً عن مواضعات اللغة بما يمتلكه الشاعر من ذكاء وفطنة وعمق الإحساس بالعلاقات بين الأشياء.

ويبـــرز التخيـــيل الواقع على غير طريقة التشبيه بوصفه عاملاً مهماً في إحداث الأثر المتمـــثل بالإطـــراب والإلـــذاذ والاســـتفزاز لدى المتلقي[٣]، بما يتضمنه من حسن التأليف بين المتناقـــضات والقـــدرة علـــى إبداع طرق التقديم الشعري المتميز الذي يستفز المتلقي ويلذه بما يشتمل عليه من تشكيل متميز لمعطيات العالم الخارجي.

ج- المعيار العقلي:

إن مـــسألة الفـــصل بين المعايير التي تناولت النصوص الشعرية بالنقد والتقييم أمر في غاية الصعوبة، وإنما جرى الفصل بينها لغايات البحث والدراسة، التي تقتضي توضيح الصورة التـــي كانت تدور في فلكها الممارسات النقدية لدى النقاد العرب القدماء. وهذا يعني أن الحدود الفاصـــلة بين المعايير النقدية قد تكون معدومة إلا في بعض القضايا الخلافية المرتبطة بأسباب خارجـــة عن جوهر الشعر وعناصر الجمال فيه، فالمعيار العقلي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعيار النفـــسي الذي يعتبر أحد نواتج جمالية النص الأدبي، وحتى في المعيار اللغوي[٤] فإن الأمر لا

---

(١) الـــسجلماسي، أبـــو محمـــد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، الرباط مكتبة المعارف ط١ ،١٩٨٠ ، ص ٢٤٤.

(٢) المصدر السابق،ص ٢٤٤.

(٣) المصدر السابق،ص ٢٤٤.

(٤) المعـــيار اللغـــوي يتميز بحضور بارز في ساحة المشهد النقدي، وقد تم تناول ذلك عند الحديث عن سلطة اللغويين ، انظر ص٥٥-٦٦، وتجنبا للتكرار اكتفى الباحث بما ورد في ذلك الموضع.

يخـــرج من بوتقة التنظير للوصول إلى جمالية متكاملة، تبقي المتلقي متواصلاً مع النص، وتبعد عـــن عملـــية التلقي كل الشوائب التي يمكن أن تعلق بها وتصيبها. لأن الخطأ اللغوي قد يشغل المتلقي عن تلمس معالم الجمال التي تضمنها النص.

لقد سيطرت النزعة العقلية على الأحكام والممارسات النقدية لدى النقاد العرب القدامى، بتأثيـــرٍ مـــن طبـــيعة الحياة العربية القديمة بجوانبها المختلفة، وانتشار التلقي السماعي بوصفه المـــصدر الأساســـي للـــتعامل مـــع الـــنص الشعري، هذا التلقي الذي ألقى بظلاله على معظم الملاحظـــات الـــنقدية المـــرتبطة بالـــشعر، فالصدق والوضوح والسهولة، والتناسب بين اللفظ والمعنـــى، وبـــين أطراف الصورة الشعرية، معايير ارتبطت بالشفاهية والتلقي السماعي، وهي أحكام ترتبط– من وجهة نظر أخرى– بالعقل والفهم.

وقـــد أثـــر مجـــيء الإسلام باطراد النظرة العقلية إلى الأشياء، وزاد الاهتمام بضرورة التناســـب والـــتلاؤم بين عناصر العمل الشعري، فكان العقل أحد الأسس الهامة في الحكم على جمـــال الـــشعر. وإذا أضـــيف الأثر الكبير الذي أحدثه الاتصال العربي بالثقافة اليونانية أصبح الاهـــتمام بمنطقـــية العناصـــر المؤسسة للشعر أساساً في الحكم على جودته وحسنه. وسيتناول الـــباحث تحـــت هذا العنوان الحديث عن أثر العقل في النظرة النقدية إلى الصورة الشعرية التي يعتبـــر التخييل أساساً لها، إضافة إلى الحديث عن عمود الشعر العربي بوصفه ترسيخاً للمعيار العقلي المرتبط بالتلقي السماعي، وما يندرج تحته من التناسب المنطقي بين عناصره المكونة له.

لقد سيطرت النزعة العقلية على الجاحظ، فأثرت في كثير من آرائه وممارساته النقدية، فكـــان دائـــم البحث عن كل ما يوافق العقل والمنطق، وينفر مما يخالفهما، وكان العقل "معياراً يـــرجع إلـــيه، وقد كان الجاحظ يبحث عن أساس عقلي لأحكامه، فإذا وجده اطمأن إليه، وإذا لم يجـــده تخلّى عنه"[1]. وقد انعكست هذه النظرة في أحكامه التي أطلقها على الشعر، وهي النظرة

[1] عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص ٤٧.

-نفسها- التي جعلته ينظر إلى الشعر بوصفه صناعة واعية تعتمد أدوات كباقي الصناعات والمهن، يستطيع الشاعر أن يتقنها إذا توفر له الطبع الملائم.

إن قدرة الشاعر على التفنن في استخدام هذه العناصر والأدوات هي التي تمنح عمله قبول النفس والعقل لمقتضاه، فهو يرى أن مشاكلة اللفظ للمعنى واجتماع شرائط الحسن فيهما، وحسن ملاءمتها للسياق، يؤدي إلى وقوع الكلام موقعاً محبباً من النفس، يتصل بالأذهان، ويلتحم بالعقول- على حد تعبير الجاحظ[1]. كما أن قدرة الشاعر على التعبير عن مكنونات نفسه بألفاظ موحية ومعان مفهومة، وصياغة متميزة، تؤدي إلى أن يكون كلامه قريباً من الفهم، جليّاً للعقل[2]، لأن العقل يفرض نوعاً من التقديم الذي لا يتعارض معه، وهذا يعني أن النظرة العقلية للشعر ستؤدي- بالضرورة- إلى إيجاد قيد يكبت قرائح الشعراء ويحدّ من قدرتهم على إبداع العمل الشعري المتميز، كما يتطلب من الشاعر أن يكون واعياً لهذا الأمر وقادراً على التعامل معه والتحايل عليه.

ويحدد ابن طباطبا- صراحة- المعيار العقلي في الحكم على جودة الشعر، إذ يرى أن العقل والفهم قادران على تمييز العمل الشعري الجيد من الرديء، بغض النظر عن الأسس التي يعتمد عليها العقل في عملية التقييم هذه، فعيار الشعر "أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص"[3]، ولم يترك ابن طباطبا مسألة الحكم للعقل مضطربة تتجاذبها الأهواء، ولذلك اشترط الفهم الثاقب، للدلالة على سلامة الأحكام التي تنبثق عنه، "والعلة في قبول الفهم الثاقب للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما قبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا

(١) انظر،الجاحظ: البيان والتبيين ، ٢/٧-٨.

(٢) انظر، المصدر السابق ، ١/٧٥.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٤.

كـــان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"[١] ،وبذا يجتمع عـــدد مـــن الأســـباب التي تجعل النص مقبولاً من العقل، منها موافقته للطبع واعتداله، ولطافة وروده على النفس، فالاعتدال دليل على الجمال، والجمال لا يرفضه العقل ولا يتعارض مع ما طـــبعت عليه النفس الإنسانية التي تتصف حواسها بالاعتدال والانتظام. والنص السابق يفترض وجـــود النص في حالتين "إما أن يكون معتدلاً أو مضطرباً، فإن كان معتدلاً تطابق اعتداله مع اعـــتدال حـــواس الـــبدن، فيكون حسناً، وإن كان الشعر مضطرباً لم يتوافق مع اعتدالها فيكون قبـــيحاً"[٢]، ولأن النفس تتصف بالاعتدال معياراً ثابتاً يحكم من خلاله على جودة النص،فإن هذا يعنـــي- بالـــضرورة- أن عناصر الجمال والقبح كامنة في النص نفسه "ولذا جعل ابن طباطبا المتغير كائناً في النص، وبمقدار تطابق الشعر في خصائصه الموضوعية مع الفهم الثاقب تكون درجـــته من الحسن"[٣]، إن اللذة التي يحدثها النص الذي يسوده التناسب والاعتدال تصيب العقل والـــنفس معا، فالشعر الجميل "يحدث مستويين من اللذة، مستوى حسياً يرتبط بالألفاظ المتناسبة في وزن معتدل، ومستوى عقلياً يرتبط بالمعاني التي تتناسب فيما بينها تناسب العدل والصواب الحق"[٤]. وهذا ما يشير إليه ابن طباطبا في قوله: "يلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق ألفاظـــه"[٥] ،ومن هنا كان تحديد القيمة الشعرية- لدى ابن طباطبا- مرتبطاً بمعايير عقلية ترتد إلى تناسب العناصر المؤلفة للبناء الشعري، وهي العناصر التي تعطي البناء الفني للشعر جماله واتساقه ووحدته.

وإذا كـــان ابـــن طباطـــبا يمـــنح الـــنص قيمته من خلال الاعتماد على المعيار العقلي والمنطقـــي، فإنه يرى- أساساً- أن بناء القصيدة عمل عقلي برمته، بحيث تبدو أدوات الشاعر

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٢) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ٢٥٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٥٦.

(٤) عصفور، جابر: مفهوم الشعر ، ص٧٤-٧٥.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر،ص ٤- ٥.

متناثرة هنا وهناك، وما على الشاعر إلا أن ينتقي منها ما يراه مناسباً لتحقيق الاعتدال والتناسب فـي العمـل الشعري، بل إن الشاعر- برأيه- يستطيع أن يغير ترتيب العناصر المشكلة للشعر حـسبما تقتـضيه عملـية البناء[1]، وكان التصور المسبق لهذا البناء "محاولة ضبط ما تأتي به القـريحة وما قد تلهمه النفس للشاعر من معان قد لا تتفق والمرمى الشعري الذي يريده العقل، إنـه يدعو إلى شيء من الوعي الذي يجب أن يتوافر عند الشاعر"[2]، فهو يطلب لشعره كل ما مـن شأنه أن يحقق الاعتدال والتناسب، لأنه يعرف- في قرارة نفسه- أن مصير عمله سيكون في أحضان العقل والفهم لدى متلقيه.

وتـبدو النظـرة العقلية المنطقية واضحة جلية لدى قدامة بن جعفر، وتبرز هذه النظرة ابـتداءً مـن طبيعة الترتيب المنطقي لكتابه، الذي يبرز نظرته المنطقية للشعر ذاته، إذ يعتبره صناعة[3] مؤلفة من أدوات، ولهذه الأدوات- منفردة ومتآلفة- صفات وعيوب، وإذا تحقق شرط الحسن في أدوات الشعر كان الشعر جيداً، وإذا انتفت شرائط الحسن من هذه الأدوات كان الشعر رديـئاً. فمـن العيوب التي تجعل النص الشعري رديئاً ما يرتبط بالمعنى مثل فساد الأقسام[4]، وفساد المقابلات[5]، وفساد التفسير[6]، ومن عيوب المعاني الاستحالة والتناقض[7]، وهما أمران مـرتبطان بالخـروج على الحدود التي يرسمها العقل والمنطق للأشياء والموجودات. وقد رسم قدامة الطريق أمام الشعراء حول طبيعة التعبير والموضوعات المتضمنة في الأغراض الشعرية المخـتلفة كالمـدح والهجـاء والـرثاء، بحيث أوجب على الشاعر أن يركز على مجموعة من

---

(1) انظر بناء القصيدة لدى ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٥.

(2) محمد، أحمد علي: نظرية العقل في الإسلام وأثرها في قضايا الفن القديم، مجلة المعرفة، العدد١٩٩٦،٣٩٦، ص ١١١.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٥.

(4) المصدر السابق، ص ١٩٢.

(5) المصدر السابق، ص ١٩٣.

(6) المصدر السابق، ص ١٩٤.

(7) المصدر السابق، ص ١٩٥.

الـصفات فـي كـل غرض من هذه الأغراض، ويكون الخارج عن هذه الصفات خارجاً عن خصائص الشعر الجيد.

لقد أثر الفكر اليوناني في طبيعة الحكم على العمل الشعري، لأن حقيقة الوجود الشعري لا يفترض بها أن ترتبط بالحدود العقلية والمنطقية في التعبير عن الأشياء، فالشاعر لا يقول ما هو موجود، بل يعبر عن هذا الوجود بما يراه موافقاً لإحساسه ونظرته، والشاعر لا يثبت أشياء لا وجود لها، وإنما يعبر عن هذا الوجود بصورة مغايرة لما هي عليه في الواقع، وهذا الأمر لا يجعـل مـنه كاذباً، لأنه لا يزور وقائع التاريخ ولا يغير حقائق الوجود. ولكن النظرة الفلسفية المنطقية أصدرت حكمها القاسي على الشعر، بحيث قرن الشعر بالكذب، فالأقاويل الشعرية لدى الفارابي– "كاذبة بالكل"[1].

إن الكذب الذي وصم به الشعر لا يتعارض– في معظمه– مع أحكام العقل والمنطق، لو نظـر إلـى أن الـشاعر يُعبر بطريقة مغايرة للنظر العقلي المنطقي؛ لأن الشاعر يرى الأشياء بإحـساسه ولا يفكـر بها بطريقة منطقية عقلية، على الرغم من أن الشعر كان يحدث أثره في متلقيه، وإن كانوا من أصحاب النظرات المغايرة لطبيعة البناء الشعري.

وقـد اسـتحوذت النظرة المنطقية، التي ترى أن الشعر صناعة، على تفكير الكثير من الـنقاد العـرب، فأبـو هلال العسكري ينقل معظم نص ابن طباطبا في العمليات التي تمر بها صناعة الشعر، بحيث يكون في مقدور الشاعر أن ينعم النظر فيما يقول، فيختار من أدوات هذه الصناعة ما يراه ملائما للغرض الشعري الذي يخوض فيه، إضافة إلى توفر الفرصة لديه بتغيير ما يراه مخلا بالبناء الشعري، فيحذف ما يراه غثا ورذلا ويستبدله بما حسن وفخم[2]، وهذا يعني

(1) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص١٥١.

(2) انظر، أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ١٣٩.

أن عملـــية الإبـــداع الشعري هي عملية عقلية يعي الشاعر مراحل تشكلها حتى تبرز في شكلها النهائي، لذلك من الطبيعي أن يحتكم في نقد مثل هذا الشعر إلى النظر العقلي والفهم الثاقب.

ويؤثر العامل الزمني في تطور الكثير من الآراء والممارسات النقدية التي كانت متناثرة هنا وهناك، فالمرزوقي يستقرئ ما كتب قبله، ويخرج بنظام عام لقياس جودة الشعر، وهو نظام يعـتمد العقـل والفهـم أساســا له في الحكم على النص الشعري، وما لا شك فيه أن العناصر المؤســسة لعمــود الشعر العربي- كما استوت واكتملت عند المرزوقي- لا تخرج عن معايير الـشفاهية والتلقـي السماعي، وهذا يعني أن الشعر العربي ظل يحاكم على أنه فن إلقائي يعتمد التلقي السماعي أساسا في تقبله، وهذا يتطلب أن يتصف مثل هذا النوع من الشعر بصفات تحقق سـهولة تقـبله واكتماله، لأن المتلقي يتواصل مع النص تواصلا زمانيا مجردا من المكان، فما يـتلقاه المستمع إن هو إلا أصوات الحروف ضمن إيقاع معين، بحيث لا يمكنه التوقف إذا أراد المحافظــة على تواصلية التلقي، بل عليه أن يبقى جنبا إلى جنب مع حركية الإلقاء. وهذا يعني أن على الشاعر أن يضمن تحقيق هذه التواصلية بين المتلقي وعملية الإلقاء الشعري، بما يضمنه فـــي شـــعره مـــن ســـهولة الألفاظ وتلاؤمها مع المعاني، إضافة إلى دقة التشبيه والمقاربة في الوصف، حتى لا يثقل كاهل المتلقي بإشغال الفكر الذي ربما يؤدي إلى توقفه- ولو للحظة- عن مواصلة التلقي، فيفقد جزءا من تواصله مع عملية الإلقاء.

لقد استخدم المرزوقي- كما فعل ابن طباطبا من قبله- لفظة "عيار" للدلالة على المستوى الأعلـــى للجودة، الذي يصل إليه كل عنصر من عناصر العمل الشعري، بحيث يحكم على أي عنصر منها بمقدار اقترابه أو ابتعاده عن المعيار " فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح فـــإذا انعطف عليه مستأنسا بقرائنه خرج وافيا وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته، وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز"(١). فعملية الإبداع الـشعري ترتبط بالعقل من مرحلة نشوئها إلى مرحلة تلقيها وتقبلها. فالعقل والفهم يساهمان في

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ٩/١.

يساهمان في بناء النص الشعري، وهما- لأجل ذلك- المخولان بالحكم على جودة الشعر. وكلما تطلب النص السماعي جهدا عقليا وفكريا أقل كان أقرب إلى الجودة.

إن النظرة العقلية تفرض على النص الشعري أن تكون عناصره منسجمة، بحيث تستقر هـذه العناصـر في مكانها الملائم لها، وهذا يفترض- بالضرورة- أن يؤسس كل عنصر على فائـدة تعـين في تحقيق تكاملية الجمال في النص، أما العنصر الذي يفتقد إلى الفائدة، بحيث إن حـذف لا يؤثر في النص، فهذا عنصر قلق رديء يتعارض وجوده مع العقل، لأن العقل يربط بـين العنـصر المشكل للشعر والفائدة التي ينطوي عليها. ومن هذا المنطلق يرفض عبد القاهر الجرجانـي التجنيس الذي لا يحقق فائدة في الكلام، إذ يقول: "فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[١]، ولذلك يستسخف قول أبي تمام[٢]:

ذهبتْ بمذهبِهِ السماحةُ فالتوَتْ   فيهِ الظّنونُ أمَذْهبٌ أم مُذْهبُ

ويستحسن قول الشاعر:

حتى نجا من خوفه وما نجا

"لأنك رأيت الفائدة ضعفت في الأول وقويت في الثاني، ورأيتك لم يزدك " بمذهب ومُذهب" على أن أسـمعك حـروفا مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة"[٣]، لأن الجناس الذي يكـسب الكلام زيادة في الإيقاع لا يمكن أن يحقق هذه الإيقاعية في الكلام ما لم ينطو على فائدة أو وظـيفة، والأمـر يـندرج علـى العناصـر الباقـية، وما ذمّ الحشو إلا لأجل هذا السبب، "لأنـه خـلا من الفائدة، ولم تَحْـلَ منه بعائدة، ولو أفاد لم يكن حشوا ولم يدع لغوا"[٤]، وهذا يـتطلب مـن الـشاعر أن يكون واعيا لما يقوله، وأن لا يضمن كلامه ما لا فائدة فيه، فالقبول والتأثر رهينان بمدى الفائدة التي يتضمنها الشعر.

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٧.

(٢) ديوان أبي تمام، ١٢٩/١.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٧.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩.

إن معـــيار العقل لا يقل أهمية عن المعيار النفسي- المرتبط بجمالية النص الشعري-. وهذا المعياران لا ينفصلان، إذ إن وجود أحدهما مرتبط بوجود الآخر، وإنما الاختلاف في أيهما أســبق فـــي عملية التلقي. وقد أشير في موضع آخر إلى أن طبيعة البناء الشعري الذي يسلكه الشاعر هي التي تحدد أسبقية المعيارين أحدهما على الآخر، فالأمر رهن بمقصدية المبدع.

- الصورة الشعرية بين العقل والخيال:

إن الـــبحث فـــي الصورة الشعرية التي تنتجها ضروب المجاز المختلفة بحث في ماهية الـــشعر نفسه، لأن الوجود الشعري مرهون بقدرة الشاعر على إحداث تغاير وتميز في استخدام اللغة، بحيث يبدو هذا الاستخدام خارجا عما تعارف عليه الناس في مخاطباتهم وأحاديثهم، وليس غـــريبا أن يوصف الكلام الشعري بهذه الصفة، بمقدار ما يحدثه الشاعر من خروج على اللغة، وبمقدار ما يحدث انزياح عن مواضعات اللغة العادية.

ويأتي العقل لينظم عمليات الخروج والانزياح عن اللغة، حتى يبقى هذا الانزياح مرتبطا بـــالأداء النمطـــي للغـــة، هذا الارتباط هو الذي تتحقق له جماليته بما ينطوي عليه من استخدام متميـــز يحافظ على تواصله مع العقل والفهم لدى المتلقي. ولا تتحقق جمالية التقديم الشعري إلا باتفاقـــه مـــع مقتـــضيات النفس والعقل، فإذا تعارض معهما بطريقة مباشرة كان مصير النص الرفض والاستقباح.

ويرتبط قبول العقل ارتباطا وثيقا بالتلقي السماعي أكثر من ارتباطه بالتلقي الكتابي، لأن الإلقاء السماعي يستند، في الدرجة الأولى، إلى قدرة المتلقي على الاستيعاب المتواصل لمراحل الإلقـــاء الـــشعري، وهذا يعني أن على الشاعر أن لا يشغل عقل المتلقي وذهنه بأشياء إضافية تعتـــرض انسيابية التلقي لديه، بينما في مقدور المتلقي الكتابي أن يشغل عقله وفكره في النص المكتوب، وله أن يعيد قراءته مرات ومرات، وأن يعود أدراجه إلى كل تركيب، في الوقت الذي

يشاء، ما يعني أن النص- مهما كان عمقه- مهيأ للقارئ في كل الأوقات. وهذا ما يجعل الباحث يفترض أن الشعر ظل يحاكم بمعايير التلقي السماعي، وأن استمرار هذه المعايير مرتبط بطبيعة الشعر القائمة على الإلقاء الشفاهي أمام جمهور من المستمعين، خاصة في قصائد المناسبات التي مثلت أغلبية الشعر العربي، ولكن الغريب في الأمر أن الممارسات النقدية لم تتأثر كثيرا بتدوين الشعر العربي، إذ كان من الممكن أن تحدث نقلة نوعية في طبيعة التعامل مع النص الشعري، لو فصلت معايير الشفاهية عن المعايير الكتابية.

- التشبيه:

إن العلاقة التي تربط بين التشبيه والعقل علاقة وثيقة، لأن التشبيه لا يخرج - في تركيبه- عن أوجه المماثلة والتشابه التي يقبلها العقل وتتأثر النفس لمقتضاها، ولهذا كان التشبيه أهم أركان الصورة الشعرية في العصور الأولى، وهذا يدل على أن طبيعة التعامل مع الشعر تفرض عليه نوعا من التراكيب، فكان التشبيه أكثر أنواع التقديم الشعري القائم على الخروج عن المواضعات التقليدية للغة، قبولا لدى المتلقي. وليس غريبا أن تكون الإصابة في التشبيه سببا في اختيار الشعر لدى ناقد مثل ابن قتيبة، فالشعر يختار لديه لأسباب منها "الإصابة في التشبيه"[1]، وأكثر من ذلك فإن الإصابة في التشبيه كانت سببا في تقديم بعض الشعراء على غيرهم، فمن النقاد من فضّل ذا الرمة لأنه "أحسن الناس تشبيها وأجودهم تشبيها"[2].

إن "الإصابة" مصطلح يرتبط بقبول العقل، بل إن العقل هو الأساس في تحديد مدى إصابة الشاعر في وصفه، وهي تدل على مدى قدرة الشاعر على ملاحظة العلاقات والروابط بين الأشياء التي لا يتنبه إليها الناس العاديون. وقد ظلت فكرة الإصابة والمقاربة في التشبيه

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٨٤.

(2) المصدر السابق ، ١/٩٤.

-بارتباطاتها العقلية والمنطقية- معيارا يحكم من خلاله على جودة الشعر، فابن طباطبا العلوي يـؤكد علـى وجوب الصدق بين أطراف التشبيه، ويتحقق الصدق لديه بما يضمنه الشاعر من إشـارات وأدوات تقرب التشبيه من الحقيقة وتبعده عن مجال الكذب والمحال، لذلك رأى أن ما كـان من التشبيه صادقا "قلت في وصفه" كأنه" أو قلت ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد"[1].

وقـد كـان للنظـرة العقلـية إلى التشبيه أثر في تفضيل الأبيات الشعرية التي تتضمن تشبيهات متعددّة للشيء الواحد، لأن كثرة أوجه الشبه بين طرفي التشبيه أدعى للتصديق، لتوفر العلاقات الوثيقة بينهما "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان، تأكد الصدق فيه وحسن الشعر به"[2]، ويمثل عليه ببيت امرئ القيس الشهير[3]:

كأنّ قلوبَ الطّيرِ رطْبًا ويابسًا   لدى وَكْرِها العُنّابُ والحشفُ البالي

وسـر الإعجـاب بهذا البيت أنه اشتمل على تشبيهين إضافة إلى استخدام الشاعر لفظة "كـأن" ليوحـي بالـصدق إضافة إلى حسية التشبيه وقرب صورته من فهم المتلقي، فالشبه بين الطـرفين محسوس وواضح ومعلوم لدى الجميع. ولم يتوقف ابن طباطبا في نظرته العقلية عند هـذا الحد، بل إنه اشترط في جودة التشبيه أن لا تتناقض أطرافه عند انعكاسه، وهذا يبدي مدى التلاؤم والموافقة بين طرفي التشبيه "فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض"[4]. ويغدو الحكم على التشبيه طريقة من طرق القياس، بحيث يعمد الناقد إلى قياس العلاقة بين الطرفين، والحكم على تماثلهما، ولهذا عدّ ابن وهب الكاتب التشبيه نوعا من القياس[5].

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٣.

(2) المصدر السابق، ص ١٧٠، ديوان امرئ القيس، ص٣٨.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٨.

(4) المصدر السابق، ص ١١.

(5) انظر، ابن وهب: البرهان في وجوه البيان ، ص ٧٦.

ويغـــرق قدامـــة بن جعفر في نظرته العقلية إلى درجة أنه اشترط في حسن التشبيه أن يشترك طرفاه في أكثر من صفة، حتى تصل درجة هذا الاشتراك إلى حال من الاتحاد[١]، وهذا يـــتطلب من الشاعر أن يقتصر في بحثه على الأشياء التي تمتلك أوجه شبه متعددة، وأن يمتنع عن إيقاع الشبه بين أشياء لا تبدو أوجه الشبه واضحة بينها، وفي هذا قتل لخيال الشاعر وقدرته علـــى الإبـــداع والابـــتكار، بل إن فيه إلغاء لوجود الشاعر نفسه الذي ارتبط اسمه بقدرته على استشعار العلاقات بين الأشياء البعيدة.

ويبدو الأثر الفلسفي واضحا لدى الفارابي في حكمه على التشبيه، فهو يحدد قيمة التشبيه اســـتنادا إلـــى مدى وضوح التشبيه، ووضوح العلاقة بين أطرافه، إذ " ربما كانت المشابهة بين الأمـــرين اللـــذين يشبه أحدهما الآخر، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها"[٢].

ويعـــتمد الآمـــدي فـــي استجادته للتشبيه على مدى توافر التناسب المنطقي بين أطراف التـــشبيه، وكلما زادت أوجه الشبه ازداد التناسب بين أطرافه، لأن الشيء "إنما يشبه بالشيء إذا قاربـــه، أو دنـــا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به"[٣]. وقد أصبح معـــيار المقاربة في التشبيه أحد أهم الأسس التي قام عليها عمود الشعر العربي، فالمفاضلة بين الشعراء كانت تقوم على أساس مقاربتهم في التشبيه[٤].

وقـــد اعتمد أبو هلال العسكري على حسية التشبيه في الحكم على جودته، لأن الأشياء المحسوسة أكثر قبولا من العقل، ولهذا فضّل بيت امرئ القيس: (كأن قلوب الطير....البيت) على بيت بشار بن برد[٥]:

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسِنا　　وأسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكِبُهْ.

---

[١] انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٢٤.

[٢] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧.

[٣] الآمدي: الموازنة ، ٣٧٢/١.

[٤] انظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٣٣.

[٥] ديوان بشار بن برد، ٣١٨/١، والرواية فيه: فوق رؤوسهم.

"لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب"[١].

ويحدد أبو هلال العسكري الأوجه التي ينبغي أن يكون التشبيه عليها، وهي أوجه تركز علـــى حـــسية الشبه الناتج عن العلاقة بين المشبه والمشبه به. فأبلغ التشبيه ما يقع على أربعة أوجه" أحدها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه. والوجه الآخر: إخراج ما لم تجر بـــه العـــادة إلـــى ما جرت به العادة. والثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها. والـــوجه الـــرابع: إخـــراج ما لا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها"[٢]، وهذا يعني أن وظيفة التـــشبيه توضـــيح العلاقات بين الأشياء، ولهذا فإن غموض العلاقة بين أطراف التشبيه مدعاة لـــرفض التشبيه؛ لأنه تخلى عن وظيفته التي حددت له. فالتشبيه يقبح " إذا كان على خلاف ما وضـــعناه في أول الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير"[٣]، ويمثل عليه بقول النابغة:

تَخْدي بهم أُدُمٌ كأنّ رحـــالَها عَلَقٌ أُرِيقَ على متونِ صِوارِ[٤]

وخـــضع التشبيه لدى المرزوقي إلى ضوابط عقلية وأحكام منطقية فرضت عليه وجوب التقارب بين طرفيه، وقد كان عمل المرزوقي متأثرا بمن سبقه من النقاد أمثال الآمدي والقاضي الجرجانـــي وغيرهما ممن اعتمد عليهم في صياغة العناصر المشكلة لعمود الشعر العربي، هذه العناصر التي ارتبطت بالعقل والفهم، وشكلت أحكاما مقدسة لا يجوز الخروج عليها، وكان حظ التشبيه من هذه المعايير "الفطنة وحسن التقدير"[٥]،حيث يرتبط هذان المصطلحان بقدرة الشاعر علـــى التهدي إلى العلاقات الوثيقة بين أطراف التشبيه، إضافة إلى أنهما معياران عقليان يحكم

---

[١] العسكري: الصناعتين، ص ٢٥٠.

[٢] المصدر السابق، ص ٢٤٠ – ٢٤٢.

[٣] المصدر السابق، ص ٢٥٧.

[٤] المـــصدر السابق، ص ٢٥٧ وانظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٨٩ ، حيث عده من التشبيهات البعيدة التي لم يلطف فيها أصحابها. تخدي: تسير، أُدم: الإبل، علق: دم، متون: ظهور، صوار: القطيع من البقر.

[٥] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ٩/١.

علـــى جودة التشبيه من خلالهما، لأن هذه القوى- والإشارة إلى الفطنة والذكاء وحسن التقدير- "عقلية تلاحظ العلاقات الخارجية بين الأشياء لتمييزها وللحكم على إتقانها"[١].

لقــد ظــل التشبيه محط إعجاب النقاد العرب القدامى الذين حاكموا الشعر بوصفه عملا عقلــيا، وجــاء تفضيل التشبيه على الاستعارة، لأن التشبيه " يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو- مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر الغريب- يظــل محكــوما بــالأداة، ويــتجاور المشبه مع المشبه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيرين"[٢].

إن التلقي السماعي يمقت الغموض ويتهرب منه، لأنه يعكر صفو عملية التلقي، ويشغل المــستمع بأشياء خارجية تعيق تواصله مع النص الملقى على أسماعه، ولذا يتبوأ التشبيه مكانته المــرموقة بوصــفه عــاملاً هاماً يساعد الشاعر في إخراج مضامينه بصورة قريبة من أذهان متلقيه، فالتشبيه الحسن "هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً والتشبيه القبيح ما كان علــى خلاف ذلك"[٣]. ولكن العلاقة بين أطراف التشبيه تتحدد – لدى ابن رشيق على أساس من المــسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة[٤]، فلا تعني قوة العلاقة بين طرفي التشبيه أنهما شيء واحد. ولكن تضمنهما صفات متماثلة يجعل التوفيق والمقاربة بينهما أمراً معقولاً ومقبولاً.

وعلـــى الــرغم من التطور الزمني إلا أن طبيعة الأحكام التي وجهت إلى التشبيه ظلت متــشابهة، وربمـــا يـــدل هذا على أن النقاد كانوا يكتفون- في أحيان كثيرة- بمجرد النقل عن سابقيهم، فابن سنان الخفاجي يرى أن حسن التشبيه "أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد"[٥]. كما أنه يرى أن مما

---

(١) الرباعي،عبد القادر: في تشكل الخطاب النقدي، ص٤٩.

(٢) عصفور، جابر: الصورة الفنية،ص ١٩٦.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ٢٨٧/١.

(٤) انظر المصدر السابق، ٢٦٨/١.

(٥) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٣٧.

يحـــتاج إلـــيه التشبيه "أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان"[١] وهذا يدل على ارتباط التشبيه بوظيفة الشعر المـــتعلقة بالبـــيان والتوضيح، ولهذا كان على التشبيه أن يرضخ للأحكام القاسية، ويتماشى مع المعايير التي قيدت الشعراء وسدت عليهم طرق القول والتعبير.

ويأخـــذ التشبيه منحى مختلفاً لدى عبد القاهر الجرجاني، فعلى الرغم من نظرته العقلية المنطقـــية فـــي التعامل مع الشعر، إلا أنه منح الشعراء قسطاً وافراً من الحرية في التعبير عن أنفـــسهم. وقد أبدى عبد القاهر الجرجاني تفضيله للتشبيه العميق الذي يعقد صلة بين المتنافرات والمتبايـــنات، وفـــي هذا النوع تكمن- في نظره- قدرة الشاعر وتمكنه من فنه،فهو يقول: "فإن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمـــع أعـــناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شـــرفت صـــنعة ولا ذكـــر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما"[٢].

إن عمل الشاعر -في رأيه- ينبغي أن يترفع عن التفكير في العلاقات المبتذلة بين الأشياء والموجودات، إلى مستوى أعمق في النظر إلى علاقات جديدة وخفية، يتمكن الشاعر من إبرازها بما يملك من فطنة وعقل، لأن مثل العلاقات العميقة بين الأجناس المختلفة "لم تأتلف للمتمثل، ولم تتصادق هذه الأشياء المتعادية في حكم المشبه، إلا لأنه لم يراعِ ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقلُ، ولم يُعْنَ لما تناله الرؤية، بل بما تعلّق الروية. ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة"[٣]. ولذلك يعلّق على قول الشاعر:

والشّمسُ كالمرآةِ في كفِّ الأَشَلْ[٤]

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٤٤.

[٢] الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة،ص ١٤٨.

[٣] المصدر السابق، ص ١٥٠.

[٤] المصدر السابق، ص ١٥٨.

بأن الذي يتفطن إلى مثل هذه التشبيه "لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لا ينالها غير الجواد. وقرطس في هدف لا يصاب إلا بعد الاحتفال والاجتهاد"(١) .

ولكن عبد القاهر الجرجاني لا يترك للشعراء الحبل على غاربه يتفننون في إيقاع العلاقات بين الأشياء دون أن ينتظمها قانون، أو عقل، لذلك فهو يستدرك بقوله : "ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر"(٢) .

وهذا يعني أن لا يتكلف الشاعر إيجاد علاقات لا أصل لها في العقل والمنطق، لأن مصير هذه العلاقات إلى العقل، ولن يحكم العقل بجودتها، فالدقة في استخراج العلاقات التشبيهية لا يعني تكلف وجودها، ولكن الأمر يعود في النهاية إلى قبول المتلقي وإمتاعه، لأن "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقف ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر"(٣) .

فقد فضّل عبد القاهر الجرجاني بيت بشار(كأن مثار النقع ...)، لأن امرأ القيس(٤) "لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالاً، وإنما أراد اجتماعا في مكان فقط..ولا فائدة لأن ترى العناب مع الحشف، أكثر من كونهما في مكان واحد"(٥). وليس كذلك بيت بشار "لأن التشبيه هناك مركب وموضوع على أن يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم، والسيوف في أثنائه تبرق وتومض وتعلو وتنخفض، وترى لها حركات من جهات مختلفة"(٦) . وهذا يعني أن حدّة الاهتمام ببيت امرئ القيس قد خفت عند عبد القاهر الجرجاني؛ لأنه استطاع -بعمق تفكيره

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣١.

(٤) انظر الأبيات ص١٦٤- ١٦٦ من هذه الرسالة.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٩٢.

(٦) المصدر السابق، ص ١٩٤.

وتحليله– أن يدرك الفرق بين التشبيه المفرد والتشبيه التمثيلي، وطبيعة التركيب التي يتكون كل منهما، وأن الأول قائم على أساس التعدد (بيت امرئ القيس) والثاني قائم على أساس التركيب (بيت بشار) [1] .

ولكـــن النظرة العقلية التي ميزت أحكامه هي التي كانت تسيطر على طبيعة تعامله مع النص الشعري، وهذا ما يلاحظ من تحليله للتشبيه الضمني في قول أبي تمام:

لا تنكري عَطَلَ الكريمِ منَ الغنى   فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالي[2]

فهو يقول: "فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو، والرفعة في قدرة، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزلّ عن الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، أن الماء سيال لا يثبت، إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال"[3] . وقد عد عبد القاهر الجرجاني مثل هذا النوع من التشبيه من أنواع القياس لأن الشاعر يأتي في عجزه ما يدل على مضمون صدره.

ويقـــدم ابن رشد(ت٥٩٥هــ) تصوراً عقلياً لماهية التشبيه ومعيار حسنة وكماله، فيربط جودة التشبيه بمدى تضمنه على ما يشعر بالشك من أدوات، بحيث يضمن الشاعر تشبيهه ما يدل علـــى أنه إنما يقصد التمثيل لا الحقيقة" وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً. وكلما كانت أبعد من وقوع الشك، كانت أنقص تشبيهاً – وهذه هي المحاكاة البعيدة، وينبغي أن تطرح"[4] .

---

(1) انظر، صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٤٣.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧، ديوان أبي تمام،٧٧/٣.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

(4) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٢٢–٢٢٣.

وهذا التصور العقلي المنطقي هو الذي يميز نظرة حازم القرطاجني إلى التشبيه، لذلك يعقد قسما يتحدث فيه عن أحكام المحاكاة التشبيهية،ويرى أنه مما ينبغي في هذا النوع من المحاكاة "أن تكون على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض...وان تكون في الأمور المحسوسة...وان يكون المثال المحاكى به معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية"[1].

- الاستعارة:

لم تحظ الاستعارة بالعناية التي حظي بها التشبيه؛ لأن التشبيه أقرب ما يكون من النزعة العقلـية التي تمثلت في مختلف الممارسات والأحكام النقدية لدى النقاد القدامى، وإذا كان التشبيه الذي نال الحظوة لدى هؤلاء النقاد، قد وجّه إليه الكثير من الانتقادات وتعرض لكثير من التحديد والتقيـيد، فكيف سيكون الأمر بالنسبة للاستعارة، وهي ذلك البناء الذي يتجاوز وضوح العلاقة بـين أطراف التشبيه، بحيث تنقل الاستعارة الكلام من دلالة إلى أخرى، دون التركيز على إبقاء العلاقـة بـين الأصل والكلام المنقول. ولهذا قوبلت الاستعارة بمعارضة شديدة من معظم النقاد القدامـى، لأنهـا تخالف المعايير العقلية التي شكلت نظرتهم إلى الشعر العربي. وهذا يعني أن الشروط سوف تزداد قساوة وتحديداً.

ومـن أوائـل النقاد الذين أشاروا إلى مفهوم الاستعارة أبو عمرو الجاحظ، إذ استعملها بلفظها، وأشار إلى طبيعة النقل التي تميز الاستعارة التصريحية خاصة، لأن العلاقة بين أطراف التـشبيه فـي مثل هذا النوع لا تنتفي تماما، وإنما تنقل دلالة الكلمة مع وجود قرينة دالة على عملـية الانتقال هذه. ويبدو من تحليل الجاحظ لأحد الأبيات الشعرية التي تضمنت استعارة أنه يفضل أن يقوم المستعار له مقام المستعار منه، تحقيقا للتناسب العقلي، فهو يقول معلقا على بيت الشاعر:

وطفِقتْ سحابةٌ تغشـــاها تبكي على عِراصِها عيناها[2]

---

[1] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص١١١-١١٢.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٥٢.

بقوله: "وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامـــه"[1]، لأن العقـــل يقبل مثل هذا النقل، فالعلاقة بين نزول المطر وبكاء العين علاقة عقلية واضحة تتأثر النفس لمقتضاها، وتستجيب لدلالتها استجابة سريعة تناسب عملية التلقي الشفاهي "إذ ليس في مقدور السامع التفكر في نص ينعدم بمجرد إلقائه"[2].

وقد رفض الجاحظ الاستعارات البعيدة لأنها تتعارض مع العقل والمنطق، وتوقع المتلقي في اضطراب وتخبط أثناء عملية التلقي " لكن ما يجب الاعتراف به أنه فعل باسم العقل قبل كل شـــيء، والأمـــثلة الـــسابقة تـــدل على أن رفضه للاستعارات البعيدة إنما كان الباعث عنه هو العقل"[3].

إن لجوء الشاعر إلى استخدام الاستعارة إنما سببه شعور داخلي بأن مثل هذا النمط من التشكيل يحقق تعبيرا أعمق مما هو موجود، ولا غرابة في ذلك، فإن الاستعارة- بما تتضمنه من نقـــل للدلالـــة عـــن الأصل- تحقق في المتلقي شعورا بالرقي والاقتدار، لأنها تفاجئ وعيه بما تـــنطوي علـــيه من انزياح عن الدلالة الوضعية وتفجير لها، فالتعبير الاستعاري "قد يقوم على درجـــة مـــن درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلـــتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية بين الذات والموضوع. ومن الطبيعي – في مثل هذه الحالة- أن تهتز صفتا الوضوح والتمايز، ويختل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحـــديث عـــن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضربا من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها"[4].

---

(1) المصدر السابق، ١/١٥٣.

(2) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٢٣٣.

(3) بنانـــي، محمد الصغير: النظرية اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٣، ص ٢٩٧.

(4) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٢٢٤.

لقد اعتاد الناقد العربي على نمط الأساليب الشعرية القديمة في بناء الصورة الشعرية، التي ربما كان التشبيه أشهر أركانها وعناصرها، ولكن التغيير في طبيعة الحياة فرضت على الساحة الأدبية معطيات جديدة، فلم تعد الصورة الشعرية المرتبطة بالبيئة الصحراوية هي الغالبة في جو يسوده الترف ومظاهر الحضارة والمدنية، وهذا يعني أن على الشعراء - والنقاد من بعدهم- أن يحاولوا مواكبة مثل هذا التطور وهذا ما حاول فعله ابن المعتز عندما وضع الاستعارة في فاتحة كتابه المخصص لأنواع البديع ومحاسنه[1].

إن الانزياح الذي تحدثه الاستعارة يتسبب في غموض المعنى، وهذا ما لا يريده المتلقي الشفاهي، لأن الغموض يحول بينه وبين سهولة التلقي وتواصله، ولهذا فإن ابن طباطبا يرفض الكلام المستغلق ويعده من باب الكلام الرديء، ولذلك "ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[2]، ولهذا يرفض المجاز المناقض للحقيقة، الذي أتى به المثقب العبدي، بحيث جعل ناقته تحاوره وكأنها إنسان يشعر بما يشعر به صاحبه. يقول المثقب العبدي في وصف ناقته:

تقولُ إذا درأتُ لها وضِيني   أهذا دينُــــهُ أبدًا وديني
أكلَّ الدّهرِ حِلٌ وارتــحالٌ   أما يُبقي عليَّ ولا يقيني

ويعلق عليه ابن طباطبا بقوله: " فهذه الحكايات كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول"[3]. فقد كان جل اهتمام ابن طباطبا منصبا على البحث عن التناسب العقلي، بغض النظر عن الوظيفة الدلالية التي تحدثها الاستعارة في الكلام. فهل كان ابن طباطبا يجهل أن الشاعر إنما يحس بالتعب والإرهاق الذي

---

(1) انظر ابن المعتز: كتاب البديع، ص٣.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر،ص ١١٩.

(3) المصدر السابق، ص ١١٩-١٢٠ وانظر، الحاتمي،أبو علي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٩٦٥، ص ٩٥.

يـــصيب ناقته؟ ألم يعِ أن الشاعر يريد أن يعبر عن كثرة ترحاله وتنقله! لا شك أنه كان يعرف ذلـــك ويعرف– تماما– أن الشاعر لم يقصد إنطاق ناقته على الحقيقة، ولكن التفكير المنطقي هو الـــذي طغـــى علـــى الأحكام النقدية، ومنع أصحابه من التفكير بما يتضمنه النص الشعري من جمالـــيات ناتجة عن إبداع في أساليب التقديم الشعري "وكان من الأفضل لابن طباطبا أن يشغل نفـــسه بالجانب الوظيفي للصورة ومدى قدرتها على تحقيق وظيفتها التعبيرية، أو– على الأقل– ينظـــر إليها من زاوية صدقها في الكشف عن مكنون النفس لا من زاوية صدقها في نقل العالم الخارجي"(١).

وقـــد عـــد قدامة بن جعفر الاستعارة نوعا من المعاظلة(٢)، والمعاظلة دليل واضح على غموض الكلام، لما يصيبه من مداخلة وتراكب في بعض أجزائه، وليست الاستعارة كذلك، لأن المعاظلة من قبيل التعقيد اللفظي الذي ينتج غموضا معنويا في السياق، ولكن الاستعارة لا تحدث تعقـــيدا وإنما تكسب الكلام عمقا وجدة. وهذا الرأي لقدامة جعله يرفض الاستعارات إلا "ما كان مخرجها مخرج التشبيه"(٣) ،كما في قول امرئ القيس:

فقلْتُ له لمّا تمطّى بصلبِهِ   وأرْدفَ أعجازًا وناءَ بكلْكلِ

إذ يرى أن امرأ القيس "كأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلبا وهذا مخرج لفظه إذا تُؤمّـــل"(٤) ،وإنما جاء رفضه للاستعارة لأنها تتسبب في تعثر التلقي، لأنها تخالف التناسب المنطقي والعقلي لدى المتلقي.

أمـــا أبـــو هلال العسكري فقد أكد على ضرورة وجود العلائق المنطقية بين الاستعارة والأصـــل اللغوي، وهذا يعني أنه يعد الاستعارة نوعا من التشبيه، إذ "لا بد لكل استعارة ومجاز

---

(١) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٦٧.

(٢) انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٤) انظر، المصدر السابق، ص ١٧٦.

من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة"[١]، ويوضح رأيه هذا من خلال تعليقه على قول امرئ القيس:

وقدْ أغتدي والطّيرُ في وُكُناتِها   بمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ[٢]

بقــوله: "والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ لأن القيد من أعلى مراتب المــنع عــن التــصرف، لأنــك تــشاهد مــا فــي القيد من المنع، فلست تشك فيه"[٣]، وقوله: "فلابــد في الاستعارة من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه والمعنى المشترك بين قيد الأوابــد، ومانع الأوابد هو الحبس وعدم الإفلات"[٤]، وهو ما عبر عنه المرزوقي عندما اشترط فــي الاستعارة "مناسبة المستعار منه للمستعار له"[٥] متسببا- كغيره من النقاد- في خلق موقف ســلبي من الشعر العربي، من خلال فرض معايير قاسية كبلت قرائح الشعراء وفرضت عليهم المسير حسبما حدد لهم.

لقــد شــعر الــنقاد بالتطور العميق الذي أصاب الشعر العربي، الذي أنتجته الحضارة والمدنية وشيوع الكتابة، وما أنتج عنه من تطور في الجانب العقلي والتفكيري. هذا التطور الذي سمح بتجاوز الحدود العقلية والمنطقية بين عناصر الصورة الشعرية، وهذا يعني أنه كان ينبغي علــى الــنقاد المتأخرين ابتداءً من نهايات القرن الثالث الهجري وما بعده أن يتجاوزوا الأحكام والممارســات الــنقدية التــي نادى بها النقاد القدامى، لأنها كانت تعبر عن فترة زمنية خاصة ومختلفة عن غيرها. وقد برز مثل هذا التجاوز لدى ابن رشيق، عندما اعتبر الاستعارة "أفضل المجــاز، وأول أبــواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٦]، ومنها قول لبيد:

---

(١) العسكري: الصناعتين، ص ٢٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٠ ، ديوان امرئ القيس، ص١٩، وكناتها: أعشاشها، المنجرد: الفرس القصير الشعر، هيكل: الفرس الضخم .

(٣) العسكري: الصناعتين، ص ٢٧١.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٧١.

(٥) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ١/١١.

(٦) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٦٨.

وَغَداةِ ريحٍ قد وَزَعْتُ وقَرَّةٍ   إذ أصبحَتْ بيدِ الشّمالِ زمامُها

"فاستعار للريح الشمال يداً، وللغداة زماماً، وجعل زمام الغداة ليد الشمال إذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمال، ولا الزمام من الغداة"(١).ولكن إعجابه بالاستعارة واعتبارها أول أبواب البديع ربما جاء بتأثير النقل عن سابقيه من النقاد، فقد وضعها ابن المعتز أول أبواب كتابه "البديع"، ولذلك لا يمنح ابن رشيق الشاعر حرية واسعة، إذ تبقى الاستعارة في دائرة التشبيه، لأن التشبيه والاستعارة– في رأيه– "يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد"(٢). وهذا يعني أنه لا يجوز للشاعر أن يتجاوز الحدود العقلية إلى الخيال، بل ينبغي أن تظل صوره دائرة في فلك الحدود المرسومة للاستعارة والتشبيه.

ولا يخرج ابن سنان الخفاجي من هذه الدائرة التي أحاطت بالشعر ومنعت الشعراء من تجاوزه، أو حتى محاولة تطويره، ولذلك يجعل الاستعارة على ضربين: قريب مختار، وبعيد مطرح، وتكمن صفة القريب المختار في أنه "ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح"(٣). وهي إشارة إلى أن الاستعارة ما تزال تحاكم بمعايير التشبيه العقلية. ولذلك يرى أن استعارة طفيل الغنوي في قوله(٤):

وجعلْتُ كُوري فوقَ ناجيةٍ   يقتاتُ شحمَ سنامِهِ الرّحْلُ

"مرضية عند جماعة العلماء بالشعر، لأن الشحم لما كان من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل يتخونه ويذيبه، كان ذلك بمنزلة من يقتاته، وحسنت استعارته القوت للقرب والمناسبة والشبه الواضح"(٥). ولا غرابة في استحسانه هذه الاستعارة فهي لا تتعدى حدود العلاقات بين الأشياء المتقاربة مكانياً، وتكمن استعارة الشاعر في تصويره لحركة الرحل فوق سنام ناقته، وهي صورة عقلية ترتبط بحاسة البصر ولا تحتاج إلى كبير عناء لفهمها واستيعابها، وفي المقابل يرفض ابن سنان استعارة أبي تمام في قوله :

---

(١) المصدر السابق، ٢٦٩/١.

(٢) المصدر السابق، ٢٨٧/١.

(٣) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١١٠.

(٤) ديوان طفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨، ص١٠٨.

(٥) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١١١.

لا تسقني ماءَ المُـــــلامِ فإنني   صَبٌّ قد استعذبْتُ ماءَ بُكائي[1]

بقوله: "ولا يحسن منا المقابلة في موضع يعترضنا فيه فساد في المعنى أو خلل في اللفظ، كهذه الاســتعارة أو مــا يجـري مجراها، كما لا يحسن منا غير ذلك في المجاز إذا أدى إلى اللبس والإشكال"[2].

ويمكن القول إن النقاد العرب القدامى إنما كانوا ينظّرون بنقدهم في محاولة لتأسيس علم الشعر، وتوضيح العناصر التي تحقق أدبية النص الأدبي وجماليته، ولم يوجهوا جهودهم لتناول النـصوص التي وقعت بين أيديهم تناولاً نقدياً مجرداً من أية غاية أخرى، ويشهد بهذا أن معظم النـصوص الـشعرية- أو الأبـيات الـشعرية- جـاءت في مصنفاتهم ملتزمة الترتيب نفسه - فـي معظم الأحيان-، حتى إن التشابه كان في الأحكام النقدية التي وجهت لمثل هذه الأبيات، وهـذا يـدل علـى أن معظم النقاد، إما أنهم كانوا ينطلقون من رؤية واحدة مرتبطة بالتأسيس والتنظير لعلم الشعر، وإما أنهم كانوا يكتفون بالنقل المجرد من أي محاولة لبذل الجهد في تناول ما يقع بين أيديهم تناولاً نقدياً موضوعياً.

وعلـى الـرغم أن عبد القاهر الجرجاني قد اعتبر- في نظر بعض النقاد المعاصرين- "البلاغـي الوحـيد الذي ردّ للاستعارة اعتبارها وبوأها المكانة الأولى في سلم مقاييسه تنظيراً وتطبيقاً"[3] ،إلا أن ذلك لم يمنع عبد القاهر الجرجاني من النظر إلى الاستعارة باعتبارات عقلية منطقية مثلت جوهر تفكيره النقدي والبلاغي، لأنه ما فتئ يقول: "أما الاستعارة فهي ضرب من التـشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"[4]. وإذا ما أضيف إلى قوله السابق نص آخر يقـول فيه: "اعلم أن "الاستعارة" في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل

---

[1] المصدر السابق، ص ١٣٠، ديوان أبي تمام،٢٢/١.

[2] ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٣٣.

[3] صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص٥٣٤.

[4] الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٠.

الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[1]، بدا من الواضح التزامه معياراً عقلياً واعياً، بحيث تجتلب الاستعارة اجتلاباً، وبهذا يمكن للاستعارة أن تمكث في مكانها مضطربة لأنها لم تأت لحاجة سياقية، وإنما يستحضرها الشاعر لغاية وظيفية يعي قدرتها على القيام بها.

ويسير السجلماسي على خطى من سبقوه من الفلاسفة والنقاد، من خلال إصراره على جعل الاستعارة نوعاً من التشبيه الذي يحافظ على العلاقة بين أطرافه، فهو يقول: "والشريطة فيها وملاك الأمر قرب الشبه بين المستعار منه، والمستعار له، وتحقق النسبة أو النِّسب على ما قد قيل مراراً شتى، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض الآخر بوجه، حتى إنه لو حُلّ تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه...لامتزج اللفظ بالمعنى، وتحققت النسبة والشبه والوصلة بين المستعار منه والمستعار له"[2]، ولذلك فهو يرفض قول المتنبي[3]:

مسرّةٌ في قلوبِ الطّيبِ مَفْرِقُها وَحَسْرَةٌ في قلوبِ البيضِ واليَلَبِ

لأنه "جعل للكبد شيباً، وللطيب واليلب والبيض قلوباً على غير نسبة ولا شبهة"[4]. ويدل نصه السابق على مدى سيطرة النزعة العقلية على الأحكام النقدية عنده، فلم يكتف بجعل الاستعارة نوعاً من التشبيه، بل إنه اشترط إمكانية تحويل التركيب الاستعاري إلى تركيب تشبيهي دون إخلال بجمالية التركيب ودلالية المعنى، وهذا- بدون شك- يزيد من وطأة القيود على الشعراء، ويحدّ من قدرتهم على الإبداع.

إن استقراء الآراء النقدية عند النقاد العرب القدامى على مر العصور والأزمان له ما يبرره، لأن فيه محاولة لرصد أي تطور في الأحكام النقدية خلال رحلة النقد العربي، وقد وجد

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٠.

(2) السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٣٥-٢٣٦.

(3) ديوان المتنبي،(البرقوقي)، ١/١٥٤، اليلب: الدروع.

(4) السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٣٧.

الباحث أن معظم الأحكام النقدية المرتبطة بعناصر الصورة الشعرية تصب في بوتقة التنظير لما يجــب أن تكــون علــيه هذه العناصر، والشروط التي تجعلها مقبولة لدى المتلقي، دون اهتمام بالوظــيفة الفنية والدلالية التي يقوم بها أي عنصر من العناصر، وهذا لا يعني أن النقاد جميعهم كانــوا على هذه الشاكلة، لأن من النقاد من تنبه إلى أثر الاستعارة – مثلاً – في تشكيل الدلالة والتعبير عن المعنى، فليست المزية- كما يقول عبد القاهر الجرجاني- "في قولهم: (جمّ الرماد) أنه دلّ على قرى أكثر، بل أنك أثبتّ له القرى من وجه هو أبلغ"[1] وهذا يعني أن بعض النقاد كانوا يتخلون- قليلاً- عن التنظير النقدي، إلى محاولة البحث عن جماليات الأداء الشعري.

وقد كان اهتمام النقاد بالتنظير والبحث عن عناصر الجودة والرداءة في عناصر الصورة الشعرية دون اهتمام مباشر بما ينطوي عليه النص من عناصر فنية سبباً في توقفهم عند مجرد "إرجاع التركيب الاستعاري الفني إلى أداء نمطي، وبذلك تعاملوا مع التركيب الاستعاري بطريقة منطقــية وهـــي طريقة تكشف عن العناصر التي تتألف منها الاستعارة بوصفها كيانات مستقلة ومنفصلة عن بعضها، وهذا يعني أن الاستعارة تختزل من سياقها اللغوي وفي هذا تفتيت لأبرز الجــوانب المكونة لها"[2]. فقد كان النقاد يتعاملون مع التركيب الاستعاري بوصفه وحدة مستقلة عــن سياق النص الشعري، ودون تركيز على الوظيفة التي يؤديها مثل هذا التركيب في سياقه، ويمــثل عــبد القاهر الجرجاني خروجاً عن هذا الموقف النقدي الذي وصف به الكثير من النقاد العرب القدماء[3].

والقــول بسيطرة النزعة العقلية على طبيعة الأحكام النقدية الموجهة للشعر لا يعني أن هذه النظرة ظالمة للشعر والشعراء، فإن قبول العقل لا يمكن أن يلغى من الميزان النقدي للنص الشعري، لأن قبول العقل مدعاة لقبول النفس وعدم نفورها مما تسمع أو تقرأ، وهذا يعني أهمية

---

(1) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٧١.

(2) الوائلي،كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ١٧٧.

(3) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص٣٧-٣٨.

المعيار العقلي في عملية الحكم على جودة الشعر أو رداءته، وهو أمر لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، ولكن المشكلة تكمن في إيجاد قيود تحدد العلاقة بين الشعر وأهم عناصره الذي يشكل وجوده، ألا وهو الخيال، فقد تعامل النقاد مع الشعر بوصفه عملاً عقلياً خالصاً، ويؤدي وظيفة نفعية، وهذا يعني أن الشعر يعدّ مثل باقي الفنون القولية الأخرى، ولا يتميز عنها إلا بالوزن وربما القافية، وهذا ينافي الوجود الشعري أصلاً.

إن النظرة العقلية التي استمدت أصولها من الدين تحتم على الشاعر أن يلتزم نوعاً معيناً من الصدق في أقواله، وهذا يعني أن نزوحه إلى الخيال سيكون محدداً ومقيداً، ولن يكون بمقدور الشاعر التصرف إلا ضمن حدود عقلية صارمة، وهذا يقتل الشعر ويحدّ من قيمته وأثره، وربما لهذا السبب لان شعر حسان بن ثابت في نفوس المتلقين. ويرتبط بالصدق معيار آخر يتعلق بالوضوح، وهما أمران يؤديان معاً وظيفة إفهامية تعليمية ألصقت بالشعر في مراحله المختلفة، على الرغم من تيقن الجميع أن الشعر لا يعلّم وإنما يؤثر ويمتع، على الرغم من أن انطواءه على غاية تعليمية ليس أمراً مستبعداً، بل يعدّ من صميمه وإن كان ينبغي أن يؤدي بطريق غير مباشر.

ويمكن القول بأن العلاقة بين الأصل والانزياح الذي تحدثه عناصر الصورة ينبغي أن تكون موجودة- على نحو ما- حتى يتمكن التقديم الشعري من تحقيق غايته ووظيفته، فالأداء الفني (الشعري) "لا يمكن له تأدية دوره الجمالي إلا في اقتباس تركيبه من الأداء النمطي"(١)، كما أن تركيز النقاد على وضوح عناصر الصورة لا يعني- بالضرورة- وضوح الكلمات وسذاجتها، وإنما الوضوح الذي يمكن القارئ أو السامع من كشف العلاقات القائمة بين الألفاظ والتراكيب المشكلة للسياق النصي؛ ولأن أمر الوضوح متضمن في التشبيه، فقد شاع استخدامه في الأشعار بشكل كبير، وخاصة في العصور الأولى، بينما اقتضت الحاجة التي أفرزتها متطلبات المدنية والحضارة البحث عن شيء أكثر عمقاً وتحدياً للتطور العقلي الذي رافق

---

(١) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ١٣٤.

التطور الاجتماعي والسياسي والحضاري، فأصبح التركيز على التركيب الاستعاري يزداد شيئاً فــشيئاً. وعلى الرغم من عدم وجود إحصائيات صارمة تضبط عمليات الانتقال من التشبيه إلى الاســتعارة، إلا أن النظــريات الحديــثة تــوجد مثل هذا الربط بين التطور العقلي والحضاري واستخدام الفنون البلاغية "فقد قيل إن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية، التــي يكون فيها الشعراء –عادة– أقل جهداً في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق، بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعاً لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية"[1].

وعلــى الرغم من أن مثل هذه الدراسات قد انطلقت– في أساسها– من الآداب الأجنبية، إلا أن الأمــر قد لا يختلف كثيراً عن الأدب العربي، وإن كان الجزم بهذا الأمر يعوزه ما يثبته مــن الإحصاءات والدراسات المتخصصة، كما أن "التمسك الحرفي بمثل هذه الفرضية يوقع في مــزالق كثيرة، بسبب ما فيها من تعميم"[2]. على الرغم من أن مثل هذه الدراسات ربما تساعد "فــي تبرير إيثار التشبيه في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"[3]. وقد حدث انتقال فعلي من التــشبيه إلــى الاستعارة، ولكنه انتقال ظل مرتبطاً بالتقديم الشعري، دون أن يجد ما يلائمه من الــتطور فــي طبــيعة التفكيــر الــنقدي، لأن حدود التفكير النقدي توقفت عند العقل والمنطق الــصارمين، اللــذين يفرضـــان توفر الحدود الفاصلة بين الأطراف المشكلة لعناصر الصورة الــشعرية، وينفــران من حدوث التمازج والنقل بين أطراف هذه العناصر، وهي ما تتصف به الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية، "وبحكم هذه الخاصية تتوفر في الاستعارة إمكانية الخلط والــتداخل أكثر من التشبيه، ويكون الغرض المقصود أكثر خفاءً وأشد صعوبة على المتلقي. ثم إن البلاغيــين والــنقاد نظــروا إلى وظيفتها من خلال تحديدهم لوظيفة التشبيه، لذلك اعتبروها طــريقة في التعبير تساعد على تقريب المعنى وإبانته وتزيينه بإحداث خصوصية فيها لا يحدثها

---

(1) انظــر، عــصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٢١٧–٢١٨ نقلا عن: تشارلتن: فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود،القاهرة، لجنة التأليف، ١٩٤٥، ص٨٢.

(2) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص٢١٨.

(3) المرجع السابق، ص٢١٨.

الاستعمال الحقيقي"[١]، ومن الغريب في الأمر أن التنظير لشروط التقديم الشعري وما يشتمل عليه من عناصر، ظل مستمراً في العصور المختلفة، وكان ينبغي أن يتوقف مثل هذا التنظير في القرن الرابع وبداية القرن الخامس – على أقصى تقدير – لأن ملاحظات النقاد كانت قد شملت العناصر كلها، بيد أن المصادر النقدية تدل دلالة واضحة على الاكتفاء بمجرد النقل من السابقين دون أي إضافة تذكر.

وقد انطلق معظم النقاد– على الرغم من اختلاف المصادر التي استقوا منها ثقافتهم ومواقفهم النقدية– من تصور نقدي مشترك، يحدد طبيعة موقفهم من عناصر الصورة الشعرية، ومن الخيال بشكل عام، وهذا الاشتراك سببه– كما يوضحه جابر عصفور– "يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية، وتربط الشاعر ربطاً واضحاً بالواقع (والعرف) والتقاليد، دون أن تضع في اعتباره قدراته الخلاقة التي تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري"[٢]، فهذه العوامل– مجتمعة– تسببت في انحراف النقد عن ماهيته الأساسية وهدفه الجوهري، فانشغل النقاد في تنظيرات عقلية ساهمت في إبعاد الشعر عن مهيعه وجوهره، وقد تناسى مثل هؤلاء النقاد "أن الصورة نتاج لفاعلية الخيال الشعري، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم الخارجي أو نسخه، وإنما تعني إعادة تشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"[٣].

وإذا كان عمود الشعر العربي– كما استقر عند المرزوقي– محاولة تعتلي قمة التنظير العقلي للعناصر المؤلفة للصورة الشعرية(التشبيه والاستعارة والوصف)، فإنه – كذلك– كان يمثل محاولة أخرى للحكم العقلي المنطقي على جوانب أخرى يتشكل منها الإبداع

---

(١) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٨٣.

(٢) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٢٤٢.

(٣) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٣٦١.

الـشعري، كاللفظ والمعنى، وعلاقتهما بالوزن والقافية، وهي شروط تحدد التناسب العقلي بين هـذه العناصـر لتحقيق جمالية النص الشعري، وهو التناسب الذي سيلاقي صداه لدى المتلقي، ولـذلك فـإن القـول بأن عمود الشعر العربي كان تنظيراً لصنعة الشعر وليس تنظيراً للإبداع الـشعري نفـسه. ومـا لا شك فيه أن مثل هذه المحاولات من النقاد العرب القدامى إنما كانت للمحافظـة على سمات الشعر القديم التي ورثوها عن القدماء، وهي السمات التي حققت وجوداً فاعلاً للإعجاز القرآني، إضافة إلى النظرة التقديسية للشعر القديم الذي مثل بالنسبة لهم مصدراً حققوا من خلاله المحافظة على اللغة نفسها. ولذلك كان على الشعراء أن لا يحيدوا عن متطلبات هـذا العمود، وأن يظلوا يسيرون في ظل القدماء، وهذا ما دفع أدونيس إلى اعتبار عمود الشعر دلـيلاً على الثبات والجمود، لأن التمسك به في رأيه "ينفي الإبداع، ويجعل الشاعر صوتاً يمزج الـشعر الـسابق ويكرره ويردده"[1]، وأن أي محاولة للتجديد هي محاولة للخروج عن الأنظمة والتعاليم التي رسخها القدماء، فتصبح مثل هذه المحاولات محط الهجوم والنقد.

إن الـشعر جهـد خيالي، لا يلتزم فيه الشاعر بمواضعات اللغة أو الواقع، وإنما يختط لنفـسه طـريقاً يعبر من خلاله عن مكنونات نفسه وهواجسه الداخلية، وهذا يعطي الشعر صفة الذاتية والخصوصية، وإن كان مآل الشعر في النهاية إلى المتلقي، ولذلك فإن الحرية التي يجب أن تمـنح للشاعر يجب أن تتوافق وخصوصية الشعر، شريطة أن يتفطن الشاعر إلى ضرورة المحافظـة علـى توفر المعطيات التي تجعل من شعره نصاً مقبولاً لدى المتلقين، والشعراء لا تعوزهم مثل هذه الفطنة، وإن كانوا بحاجة إلى التذكير والنقد بين الفينة والأخرى، وربما هذا ما دفـع الـنقاد إلى مواصلة تقديم النصائح– على الرغم من تكرارها– للشعراء وتوضيح العوامل المؤثرة في جودة النص أو رداءته.

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧٨، ص ٢٨.

إن الصورة الشعرية- بما تمتلك من عناصر- توفر المتعة للقارئ، هذه المتعة التي تنتج عن المفارقة الدلالية التي تحدثها عناصر الصورة الشعرية،- والاستعارة خاصة- فالاستعارة "تخلق تعارضاً لغوياً أو تفاعلاً بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظة الاستعارية، والثاني هو السياق المستعمل استعمالاً حقيقياً، والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية"(١).

ثانيا: المعيار الأخلاقي(٢)

ارتبط نشوء مثل هذا المعيار بحياة الإنسان العربي منذ أقدم العصور، وفيما يتعلق بارتباطه بالشعر، فإن نشأته رافقت نشأة الشعر نفسه، فالشعر نشأ نتيجة لحاجة الإنسان إلى التعبير عن ذاته ورؤيته تجاه الكون والحياة بكل معالمها وموجوداتها، فالشعر العربي ارتبط بحياة الإنسان العربي الذي اتخذ من الفيافي الواسعة مسكناً له، فكان لا بد من وسيلة تعينه على التواصل مع أبناء جنسه عبر الصحراء المترامية الأطراف، فاحتال في نقل أفكاره وقيمه بنوع من الكلام المنتظم الذي وفر له سهولة في الحفظ وخلوداً في الذاكرة. فكان الشعر وسيلة العربي في المحافظة على عاداته وتقاليده وقيمه، ووسيلته في اكتساب المعرفة والعلم، يتعلم من خلاله، ويعلّم الناشئة ما تواضعوا عليه من القيم والتعاليم.

إن ارتباط الشعر- منذ نشأته- بحياة الإنسان يفرض عليه أن يكون صدى لهذه الحياة وتعبيراً صادقاً عنها، ينطق باسمها ويساهم في بناء منظومتها الأخلاقية والتربوية.وإذا كان الأمر كذلك، كان لابد أن ينصب اهتمام الناس بعرض الشعر على المنظومة الأخلاقية، بحيث يتأسس الحكم عليه بمقدار موافقته لهذه المنظومة أن مخالفته لها. وما لا شك فيه أن النقد

---

(١) الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٢٨.

(٢) كتبت في هذا العنوان رسالة دكتوراه للطالب كامل عتوم جامعة اليرموك- اربد، ١٩٩٨.

الموجه للشعر من هذه الزاوية سيرتبط- في الدرجة الأولى- بمضمون النص الشعري، ثم مناقشة العلاقة بين منشئ النص ومنظومة الأخلاق، فالحكم في النهاية حكم على الشاعر لا على الشعر، وحكم على مبدع النص ومدى التزامه بالقيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية، وكأن النقد أصبح- والأمر كذلك- نوعاً من تقديم "سيرة نفسية أو فكرية للمبدع، وفي هذه الحالة نتجاوز نطاقنا بوصفنا نقاداً...فنصبح مؤرخين أو محللين نفسانيين"[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فلا يمكن اعتبار الناقد الأخلاقي – بحال من الأحوال – ناقداً أدبياً، لأن النص وما يحمل من عناصر جمالية وأدبية لن يكون محور اهتمام مثل هذا النوع من النقاد، وقد لا يطلق عليه اسم ناقد أدبي، لأن الناقد الأدبي ينطلق في نقده من معطيات النص الأدبي- بصورة أساسية- ،يبحث عن العناصر التي تشكل أدبيته وجماله. بينما الحال عند الناقد الأخلاقي مختلفة تماماً، لأنه ناقد يبحث عن أوجه التشابه والاختلاف بين المضمون الشعري والمنظومة الأخلاقية الشاملة التي يلتزم بها الجميع، وهذا يدخل الشعر في محاكمة أخلاقية يظهر فيه الشاعر متهماً بجنحة أخلاقية، ويحاكم الشعر والشاعر- على حد سواء- من هذا المنظور الذي لا يعبر عن فهم سليم لماهية الشعر وجوهره.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت المساحة النقدية التي شغلها النقد الأخلاقي واسعة جداً، لأن هذا النقد ارتبط برؤية محددة ترى الشعر عنصراً أساسياً من عناصر الحياة الإنسانية ؛ لذا عليه أن يسهم في المحافظة على تماسك هذه الحياة.

وقد ساهم مجيء الإسلام في تأصيل النظرة الأخلاقية إلى الشعر العربي، من خلال النظرة القرآنية المحددة للشعر، ومن خلال ممارسات واقعية عبرت عن موقف الرسول – صلى الله عليه وسلم- من الشعر، وأهمية الشعر باعتبار المهمة الأخلاقية والتربوية التي يؤديها. فقد أبدى الموقف الإسلامي- ممثلاً بالقرآن والرسول- صلى الله عليه وسلم والخلفاء

---

(1) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ١٠٠-١٠١.

المسلمين– إشادة بالشعر الذي يدافع عن المنظومة الأخلاقية والدينية ويحاول نشرها وتثبيتها في نفوس المسلمين، وبالمقابل أظهروا سخطهم وكرههم للشعر الذي يتعارض مع الأخلاق والدين، وخاصـــة في المراحل الأولى للإسلام، ولا شك في أن موقفهم من الشعر– بهذه الصورة– يدل علـــى وعـــيهم بالأثـــر الـــذي يحدثه الشعر في نفوس الناس، وقدرته على التغيير في سلوكهم وطـــباعهم، ولذلك حاولوا توجيهه الوجهة التي تحقق قوة وتثبيتاً للقيم الأخلاقية والدينية، بغض النظـــر عن حقيقة الوجود الشعري والغاية التي يأتي الشعر من أجلها. وقد رافق مجيء الإسلام اتـــساع في المنظومة القيمية والأخلاقية، وهذا يتطلب تكافلاً وتعاوناً من الجميع لتثبيتها وتقويتها فـــي نفوس الناس، ومحاربة كل ما من شأنه أن يؤثر سلباً في هذه الأخلاق، ولذلك فإن موقفهم مـــن الـــشعر بنـــي على حكمين: الأول يحض الشعراء على المساعدة في نشر الأخلاق والقيم، والثاني يحارب الشعر الذي ينافي المبادئ الأخلاقية والدينية، ولذلك فإن الشعر أصبح في العصر الإسلامي. "مرتبطاً بمبدأ، وفي ضوء هذه العناصر (القيم والمثل) راح النقاد يحاكمون الشعر في محتواه ومضمونه الفكري بالإضافة إلى الجوانب الفنية"[1].

إن محاكمـــة الشعر باعتبارات المضمون الأخلاقي المجرد يعني إنهاء الوجود الشعري والغاية من هذا الوجود، لأن ذلك يعني "أن تفرض على الشعر ما ليس منه، وأن تحاكمه بمعيار خارج عن طبيعته، ويعني أن تغلب في الشعر قيماً غير شعرية"[2]، ويمكن تلمس العذر لمحاكمة الشعر حكماً أخلاقياً في المراحل الأولى للدعوة الإسلامية، بأن الرسول– صلى الله عليه وسلم، والخلفـــاء من بعده– كانوا يحاولون تثبيت دعائم الدين الإسلامي، ولكن الأمر اتخذ – فيما بعد– منحـــى آخر يتعلق بالمحافظة على الدين والأخلاق الإسلامية في البيئة الاجتماعية الجديدة التي تميـــزت بالاختلاط العرقي بين الأجناس المختلفة، ضمن إطار الدولة الإسلامية، فجاء التركيز

---

(1) ربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ٧٦.

(2) المومني، قاسم: فصول في الشعر ونقده، عمان، المركز العربي للخدمات الطلابية، ط١، ١٩٩٤، ص ٣٥٨ -٣٥٩.

على القيم والأخلاق دفاعاً عن الدين والثقافة العربية في وجه الحركات الشعوبية التي نشأت فيما بعد.

وسيبقى النظر إلى الشعر باعتبار المضمون الأخلاقي ما دامت النظرة الأخلاقية هي التي تدفع الناقد إلى تناول النص الشعري، ولكن ذلك لا يعني أن الشعر الذي لا يوافق المنظومة الأخلاقية يشتمل على عناصر الجودة، كما أن تفضيل الشعر ذي المضمون الأخلاقي لا يعني أنه شعر جميل، "فليس حتما أن يدخل في اعتبار هذا الحكم أن كل ما وافق هذه الناحية جميل، فقد تكون موافقته سبباً من أسباب قبحه أو عدم الرضا عنه، كما تكون مخالفته لها سبباً من أسباب جماله أو الإقبال عليه"[1]، خاصة وأن النقاد العرب القدماء كانوا يرون أن طريق الشعر مختلف عن طريق الدين، فباب الشعر يقترب من أبواب الشر، وربما كان باب الشر هو الذي يضفي على الشعر بعض جماله ورونقه.

ولا تعني الآراء السابقة أن الشعر يجب أن ينفصل عن الأخلاق، لأن ذلك لن يكون ممكنا، فالشاعر جزء لا يتجزأ من حياة الجماعة، يتخلق بأخلاقها، ويتعامل وفق أنظمتها وقوانينها، ولذلك لا بد أن تبرز آثار هذه الحياة في شعره، حتى وإن حاول منع ذلك، ولكن ينبغي أن ينظر إلى الشعر– أولاً– على أنه شعر، فيحاكم بمعايير فنية ترتبط بجوهر الشعر ارتباطاً وثيقا، ثم ينظر في جوانب أخرى يمكن تناولها في النص الشعري، كالاعتبارات الأخلاقية– مثلاً–، إذ يمكن للمعيار الأخلاقي "أن يكون ذا جدوى في الشعر، ولكن على ألاّ يكون هو الأصل والأس"[2].

لقد تجسد المعيار الأخلاقي في الحكم على الشعر والشعراء من خلال اتجاهين: يتعلق الاتجاه الأول بطبيعة المادة الشعرية المتضمنة في كتب الاختيارات النقدية، حيث تتجلى فيها

---

(1) إسماعيل،عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ،ص ١٤٤-١٤٥.

(2) المومني، قاسم: فصول من الشعر ونقده، ص ٣٥٩.

آثـــار الاتجـــاه الأخلاقي في نقد الشعر، لأن أكثر الأشعار المختارة ارتبطت بمضامين أخلاقية، وتربوية وتعليمية وحكمية. وارتبط الاتجاه الآخر بالنقد المضموني المباشر للشعراء والنصوص الشعرية. وهذا يعني أن اختيار الشعر– وإن اعتمد في أغلبه على تحكيم الذوق– كان تعبيراً عن الرؤية الأخلاقية في الحكم على جودة الشعر، ونقداً ضمنياً للشعر على أساس أخلاقي.

ويعقـــد الجاحظ باباً سماه "أبيات شعر تصلح للرواية والمذاكرة"[1] وهي مجموعة أبيات شعرية تتناول الحديث عن موضوعات مرتبطة بأخلاق الإنسان العربي، وتنطوي– في بعضها– علـــى حكم ومواعظ تسهم– بصورة ما– في رفد المنظومة الأخلاقية التي تشكل مرجعية للحكم على الأفعال والأقوال، ومن هذه الأبيات قول سويد الحارثي أو غيره:

فلـــسنا كمـــنْ كنْـــتُمْ تُـــصيبون سَـــلّةً فنقْـــبلَ عقْـــلاً أو نُحَكِّـــمَ قاضـــيا
ولكـــنّ حُكْـــمَ الـــسّيف فـــيكمْ مُـــسلَّطٌ فنرضـــى إذا مـــا أصبحَ السّيفُ راضيا
وقـــد ســـاءنيْ مـــا جـــرّتْ الحـــرْبُ بيننا بنـــيْ عمّـــنا لـــو كـــانَ أمْـــراً مُدانيا[2]

ففي الأبيات تعبير عن الأخلاق العربية التي سادت في العصر الجاهلي، وتصوير لعزّة العربـــي الذي لا يرضى أن يبيت مظلوماً ذليلاً، فهو يبادر الموت من أجل تحقيق ذاته والحفاظ على كرامته.

وقول لبيد بن ربيعة:

واكـــــذِبِ الـــــنّفْسَ إذا حدّثْـــــتَها إنّ صـــدقَ الـــنّفْسِ يُـــزري بالأمـــلْ[3]

يـــنطوي علـــى حكمـــة وعظة، تطلب من الإنسان أن يمتلك زمام الأمر ولا يدع نفسه وأهواءه تـــسيطر علـــيه. ومـــن يـــتمعن الأبـــيات التـــي أوردهـــا الجاحظ تحت هذا العنوان يرى أنها – فـــي معظمها– تتناول قضايا وعظية، تتعلق بما يجب أن يكون عليه الإنسان من سموّ النفس،

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ٢/١٨٦.
(2) المصدر السابق ، ٢/١٨٦، عقلا: الدية.
(3) المصدر السابق ، ٢/١٨٧. وانظر الأمثلة ٢/١٨٦-١٩٦.

والأمـل، والإيمـان بالقضاء والقدر، وما إلى ذلك من الموضوعات التي ترتبط بالقيم الأخلاقية والدينية.

إن اختيار الجاحظ لمثل هذه الأبيات لاعتبارات أخلاقية أو دينية أو تربوية، لا ينفي أن تكون هذه الأبيات مجسدة لمعايير الجودة الشعرية، ولكن الجاحظ لم يضع باعتباره الحديث عن عناصـر الجـودة فـي النص الشعري قدر اهتمامه بالمضمون النفعي الذي تنطوي عليه هذه الأبيات.

والأمـر نفسه يميز جانباً كبيراً من اختيارات ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" فقد كانـت الوظيفة النفعية دافعاً أساسياً من الدوافع التي جعلت ابن قتيبة يختار هذا البيت دون ذاك، وقـد ضمّن ابن قتيبة أحكاماً عامة على الأبيات الشعرية، كالاستجادة، والحسن، والتمثّل. ومن الأمثلة على طبيعة اختياره، قوله: "ومن جيد شعره (الأفوه الأودي) قوله:

إنّمـا نعمـةُ قـومٍ مـتعةٌ ... وحـياةُ المـرءِ ثـوبٌ مـستعارُ
حَـتَّمَ الدّهـرُ علينا أنّـهُ ... ظَلَّـفٌ مـا نـال منّا وجُـبارُ"[1]

وقوله في شعر عدي بن زيد: "ويستجاد له قوله:

قـدْ يـدركُ المُبطِـئُ مـنْ حظِّـهِ ... والخيـرُ قـدْ يـسبقُ جَهْـدَ الحـريصِ"[2]

وقوله: "ومما يستجاد له قوله (لبيد بن ربيعة) :

ألاَ كـلُّ شـيءٍ مـا خـلا اللهَ باطـلُ ... وكـلُّ نعـيمٍ لا محالـةَ زائـلُ
إذا المـرءُ أسـرى لـيلةً ظـنَّ أنّـهُ ... قـضى عَمَـلاً والمـرءُ مـا عاشَ آملُ"[3]

فالأبيات السابقة– وأبيات أخرى كثيرة في كتابه– ترتبط بمضامين أخلاقية، ربما يكون في إحصائها توضيحاً للمنهج النقدي الذي ينطلق منه ابن قتيبة في تعامله مع النص الشعري.

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٢٢٣/١.

(2) المصدر السابق، ٢٣١/١.

(3) المصدر السابق، ٢٧٩/١.

إن ابـــن قتيــبة- وإن كان من أنصار المعيار الأخلاقي في نقد الشعر- إلا أنه يبدي ما يــناقض منهجه، عندما يتعرض لمن عاب على امرئ القيس تعهره في شعره في قوله المشهور "فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع"[1]، بأنه لا يعتبره من العيب "لأن المرضع والحبلى لا تريدان الرجال ولا ترغبان في النكاح، فإذا أصباهما وألهاهما كان لغيرهما أشد إصباءً وإلهاءً"[2]، وهذا يعنـــي أنـــه تجـــاوز النظرة الأخلاقية والدينية الرافضة لمثل هذه المضامين التي تتعارض مع الأخـــلاق والدين، إلى البحث عن الدلالات التي يمكن أن تفهم من كلامه اعتماداً على معطيات نفسية مصدرها تجارب الحياة، وبخاصة أنه صرّح بأنه لا يعتبره من باب العيب. إذ يمكن تأوّل ذلك بأنه على سبيل السخرية والإثبات بأن ذلك لم يكن من امرئ القيس ولا فعله، لأنه يصفه في مكان آخر بأنه كان "مُفرَّكا لا تريده النساء إذا جرّبنه"[3].

ولكـــن الأمـــر يخـــتلف تمامـــاً عند ناقد مثل قدامة بن جعفر، الذي لا يولي المضمون الأخلاقـــي عنايـــته واهـــتمامه، انطلاقـــاً مـــن دعوته بفصل الدين عن الشعر في عملية النقد والاستجادة، فهو يرى أن قدرة الشاعر على بلوغ غاية التجويد في أي موضوع يطرقه هي التي تحـــدد مـــدى الجـــودة التي ينطوي عليها النص الشعري[4]،ولذلك، فإنه لا يرى في قول امرئ القـــيس الـــسابق أي عيب، لأن محاكمة الشعر بمعايير أخلاقية ودينية تخرج الشعر عن طبيعته وماهيـــته "فليـــست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه"[5]. وهذا يعني أن النقد -بـــدءاً بقدامـــة- أخذ يتلمس خطاه الصحيحة في نقد الشعر بمعزل عن أي مؤثر خارجي. "إذ الـــشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد"[6]، وهذا الأمر أقرب إلى طبيعة الشعر وأجدر به. ولكن الذي ينبغي قوله إن تركيز النقاد العرب (المسلمين) على استرذال أبيات

---

[1] انظر، المصدر السابق ، ١/١١٠.وانظر، الباقلاني: إعجاز القرآن، ص١٦٧،والمرزباني:الموشح،ص٣٤.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، ١/١١٠.

[3] المصدر السابق، ١/١٢١.

[4] انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٥.

[5] المصدر السابق، ص ٦٦.

[6] المصدر السابق، ص ١٣٨.

تخالف منظومة القيم والأخلاق لشاعر جاهلي تختلف طبيعة الحياة التي كان يعيشها عن العصر الذي وُجّه فيه النقد إلى الشعر، ربما يكون فيه بعض الظلم لهذا الشاعر وأمثاله.

ويبدو أثر المرجعية الدينية واضحاً في النقد الذي وجه للشعر العربي في مختلف عصوره، وكان الناقد ينطلق- في تناوله للنص الشعري- من شعوره بالواجب تجاه الدين والمجتمع، لأن هذا الناقد نفسه كان يستمتع بالشعر الذي يخالف منظومة الأخلاق ويخرج عن إطارها، ولكن واجبه يفرض عليه أن يحارب مثل هذا الشعر، فقد روي عن الأصمعي أنه استنشد أحد الرواة قصيدة للسيد الحميري، فلما سمعها استحسنها، وطلب أن يسمع المزيد من شعره، وقال: "قبحه الله! ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه، ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحداً من طبقته"[1]. وهذا يعني أن الحكم موجه للشاعر لا للشعر، وفي هذا ظلم عظيم للوجود الشعري، لأن وجوده شيء، والحكم عليه شيء آخر. فقد عاب الآمدي أبا تمام في قوله:

سأحْمَدُ نصْراً ما حييْتُ، وإنني لأعلَمُ أنْ قدْ جلَّ نصرٌ عنِ الحمْدِ

"لأنه رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده [إليه] بأن يذكروه به، وينسبوه إليه"[2] والعيب واضح لاعتبارات دينية، لا لاعتبارات نصية مرتبطة بالصياغة أو الأسلوب أو الشكل.وقد عيب أبو نواس للاعتبار نفسه في قوله:

وأخفتَ أهلَ الشّرْكِ حتى إنّهُ لتخافُكَ النّطَفُ التي لم تُخلَقِ[3]

وقال عنه المرزباني: "وهذا البيت بادي العوار جداً"[4] ،على الرغم من أن الآمدي أظهر جواز هذا البيت لأن تقدير (لتخافك) أي "لتكاد تخافك، والشعراء تسقط "تكاد" في الشعر وهي تريدها"[5].ويبدو أن الآمدي كان متأثرا بقدامة بن جعفر في تبريره هذا[1]، حيث يبدو قدامة أكثر

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، ٧/٢٣٢، وانظر ٧/٢٣٦.

(2) الآمدي: الموازنة، ١/٢٠٧، وانظر،العسكري: الصناعتين، ص ١٢٤.

(3) المرزباني: الموشح، ص ٣٣٨.

(4) المصدر السابق، ص ٣٣٨.

(5) الآمدي: الموازنة، ١/٤٠.

فهماً لحقيقة الشعر من الآمدي والمرزباني،وأن الجمال والجودة في الشعر ينبغي أن يبحث عنهما بمعزل عن المؤثرات الخارجية التي تضع حاجزاً يحجب ما وراءه من الجمال.

ويــبدي أبو هلال العسكري في تحليله لبيت امرئ القيس السابق (فمثلك حبلى) اهتماماً بدلالات الألفاظ وتأثيرها، في إشارة إلى أن الشاعر يعي ما يقول، فهو لا يستخدم الكلمات جزافاً بلا فائدة، فعلل استخدام امرئ القيس لفظة مرضع "لما أراد المبالغة في وصف محبة المرأة له، قــال: إني ألهيتها عن ولدها الذي ترضعه لمعرفته بشغفها به، وشفقتها عليه في حال إرضاعها إيــاه"[٢]. والغريب في الأمر أن أبا هلال العسكري يحلل بيت امرئ القيس في ظل تحليله للآية القــرآنية فــي قــوله تعالــى: "يوم تذهل كلّ مرضعة عما أرضعت"[٣] حيث قال: "وإنما خصّ المرضــعة للمبالغة، لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها"[٤] وهذا يعني أن أبا هــلال العسكري قد تحلل نهائياً من وطأة الأثر الديني في التعامل مع الشعر الذي يتعارض مع المعايير الدينية.

ومــا يــزيد الأمــر غرابة تلك الأخبار التي يوردها ابن رشيق القيرواني عن كثير من الــصحابة الذين لم يكونوا يتحرجون من الشعر الذي يشتمل على مضامين فاحشة، وهو أمر قد يــبعث على الشك في كثير من هذه الروايات. فقد سئل ابن سيرين "عن رواية الشعر في شهر رمضان – وقد قال قوم: إنها تنقض الوضوء – فقال:

نبــــئتُ أنَّ فــــتاةً كـــنْتُ أخْطِـــبُها ... عُــرقوبُها مــثلُ شــهرِ الصّومِ في الطّولِ

ثم قام فأمّ بالناس"[٥].

---

[١] انظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٥.

[٢] العسكري: الصناعتين، ص ٣٦٥.

[٣] سورة الحج: الآية ٢.

[٤] العسكري: الصناعتين ، ص ٣٦٥.

[٥] ابن رشيق: العمدة، ٣٠/١.

فهل يمكن الوثوق بهذا الخبر؟وهل صحيح أن ابن عباس لما سئل: "هل الشعر من رفث القول؟"[1] أنشد بيتا يحتوي ألفاظا لا تليق بالمكانة الدينية التي كان يحظى بها[2]؟

فـإذا كانـت مثل هذه الأخبار صحيحة الإسناد، فلماذا لم تؤثر هذه النظرة المتجردة من الأعـباء الأخلاقـية والدينية في آراء التابعين؟ لأن الأمر يجب أن يكون على العكس من ذلك، علـى أن ذلـك لا يعبر عن رأي ابن رشيق القيرواني في هذه المسألة، لأنه يكتفي- في معظم الأحـيان- بمجرد النقل. ولذلك فهو ينقل في مكان آخر رأياً مخالفاً فالشعر- لدى عبد الكريم- أربعـة أصناف، فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في الزهد، والمواعظ الحسنة، وشعر هو شر كله وذلك الهجاء، وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض الناس"[3].

ولـم يكـن الـشعراء أنفسهم بمعزل من هذه النظرة فقد "سئل الفرزدق مرة: من أشعر العرب؟ فقال: بشر بن أبي خازم، قيل له: بماذا؟ قال: بقوله:

ثَـوَى فـي مَلْحَـدٍ لا بـدَّ مـنْهُ ... كفـى بالمـوتِ نأيـاً واغتـرابا

ثم سئل جرير، فقال: بشر بن أبي خازم. قيل: بماذا؟ قال: بقوله:

رهـينَ بلـى وكـلُّ فتـىً سـيبْلى ... فـشُقِّي الجـيْبَ وانْتَحِبـي انـتحابا[4]

وإذا أضـيف قول الحطيئة عندما سأله ابن عباس في أشعر الشعراء: فقال الذي يقول: (زهير)

ومـنْ يجعـلِ المعروفَ من دونِ عرضِهِ ... يفـرْهُ، ومـنْ لا يـتَّقِ الـشَّتمَ يُـشْتَمِ

---

(1) المصدر السابق ، ١/٣٠.

(2) انظر، المصدر السابق، ١/٣٠.

(3) المصدر السابق، ١/١١٨.

(4) المـصدر الـسابق ، ١/٩٥، ديـوان بـشر بن أبي خازم، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، بيروت، منشورات دار الهلال، ط١، ١٩٩٧. ص٤٨.

وليس الذي يقول: (النابغة)

ولستَ بمستبقٍ أخاً لا تَلُمُّهُ على شَعَثٍ، أيُّ الرِّجالِ المهذَّبُ؟

بدونه، ولكن الضراعة أفسدته كما أفسدت جرولاً (يعني نفسه)، والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضين"[1]، تبين أن المحتوى الأخلاقي كان- في أحيان كثيرة- سبباً في تفضيل الشعراء، ولذلك كان تضرع النابغة وتكسبه في شعره سبباً في تأخره عن أقرانه عند بعض الشعراء والنقاد، والأمر نفسه ما يعترف به الحطيئة.

ويبدو ابن سنان الخفاجي متأثراً بقدامة في جعفر عندما أشار إلى أن فحاشة المعنى لا تذهب جودة الشعر، لأن الشعر صناعة، مهما كان الموضوع الذي تتضمنه هذه الصناعة، فالشرط هو الإجادة في أي موضوع كان، يقول: "وعيب شعر أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحجاج بما تضمنه من فحش المعاني، وليس الأمر عندي على ذلك، لأن صناعة التأليف في المعنى الفاحش مثل الصناعة في المعنى الجميل، ويطلب في كل واحد منهما صحة الغرض وسلامة الألفاظ على حدّ واحد، وليس لكون المعنى في نفسه فاحشاً أو جميلاً تأثير في الصناعة"[2]. وهذا يعني أن اهتمام الناقد يجب أن يركز فيه على تلمس العناصر الداخلية التي تتحدد جودة الشعر على أساسها.

إن اعتماد حازم القرطاجني على التخييل والمحاكاة في تحديده لماهية الشعر وجوهره يوحي بأن الخوض في مختلف الموضوعات جائز للشعراء شريطة إجادتهم المحاكاة والتخييل، ويظهر ذلك من خلال توضيحه لحقيقة الشعر "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك"[3]. إذ يشير النص إلى أن المعاني متاحة للشاعر. ولكن وظيفة

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ٩٧/١، وانظر الخبر نفسه عند الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٥٩٣.

(2) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٧٦.

(3) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص ٢١.

الشعر التي يراها حازم متمثلة في التحبيب والتكريه الذي يقع في النفس الإنسانية من خلال التحسين والتقبيح، ويؤديه التخييل، تشير إلى أهمية الشعر في توجيه السلوك الإنساني، ولذلك فإن الشعر– في نظر حازم– ينطوي على وظيفة أخلاقية هامة[1].

لقــد ارتبط الشعر العربي بوظيفة أخلاقية منذ نشأته، وازداد الاهتمام بهذه الوظيفة مع مجـــيء الإسلام، وأصبح الشعر نوعاً من الالتزام الديني والأخلاقي عند كثير من الشعراء، وقد أثر هذا الالتزام في طبيعة النقد الموجه للنص الشعري، فأصبح النقد يدور في فلك هذا الالتزام، لأن الــشعر والــنقد لا ينفصلان، وأحدهما بسبب من الآخر، ولكن التطور في النظر إلى ماهية الــشعر وطبــيعة تشكله كان ينبغي أن يؤثر– بصورة جذرية– في طبيعة الأحكام والممارسات الــنقدية التـــي وجهــت إلى الشعر، وهذا يعني أن النقد الشعري يجب أن يكون مهتماً بعناصر العملــية الشعرية التي تشكل وجوده وتؤسس معالم الجمال فيه، لا أن يركز النقاد على مضامين أخلاقــية أو دينــية لا تحدد حقيقة الشعر ولا تعبر عن ملامح الجمال فيه، وهذا لا يعني إهمال الجانب المضموني في الشعر، لأن الشعر الذي يخلو من مضمون راقٍ يكون شعراً رديئاً يشوبه الــنقص والخلــل، ولكــن انطواء النص الشعري على مضمون أخلاقي شيءٌ، ومحاكمته بهذا المضمون شيء آخر يؤثر سلباً على عملية الإبداع الشعري، إضافة إلى أن المعيار الأخلاقي نقد للشاعر لا للشعر، وهذا يعني أنه لا يندرج ضمن النقد الأدبي.

أ– الصدق والكذب:

لقــد نــشأت هذه الثنائية مرتبطة بالإنسان نفسه، لذلك فمن الصعوبة بمكان تحديد إطار زمنـــي لنــشوئها، فإن إطلاق سمة الصدق أو الكذب على الأدب مسألة تحددها الأطر المعرفية والثقافــية والاعتقادية التي تشكل فكر المتلقي وآراءه، فالإنسان ابن بيئته يتلون بثقافتها ويتشكل بما تفرزه هذه البيئة من معطيات، ويعتبر ما يشذّ عن هذه المعطيات غريباً مهملاً يتجنبه الناس.

---

[1] انظر تعريفه للشعر، المصدر السابق، ص ٧١.

ولمـــا كان الصدق معطى أساسياً من معطيات البيئة في مختلف العصور، كان الالتزام به سبيلاً للاعتراف والاهتمام، ولذلك عمد أغلب الشعراء إلى التزام الصدق في أشعارهم حتى تنال رضى الـــناس واهـــتمامهم، وقد أحس الشعراء أنفسهم بضرورة الصدق في الشعر "لأنه عنصر يكتب للـــشعر الخلود والاستمرار، ويضمن المشاركة والتفاعل مع الآخرين، وهذا هدف كان الشاعر يـــسعى إلى بلوغه وتحقيقه، لأن الشعر لا يرتبط بالمبدع وحده، وإنما كان المبدع يطمح إلى أن يسير هذا الشعر في الناس، ويحوز على قبولهم ورضاهم"(١).

لقــد أثـــرت البيئة الصحراوية التي كان يعيشها الجاهليون في إفراز مبدأ الصدق، فهو الـــسبيل الذي يحافظ على وجودهم وبقائهم في مواجهتهم لأخطار الصحراء، وهو وجود يرفض الكـــذب لأنـــه مخالف لما جبل عليه الإنسان العربي البدوي، لذلك "كان الشاعر الجاهلي- بحكم طبيعته المجبولة على الصراحة- ميالاً إلى الصدق، نفوراً من الكذب، ويتعلق بالواقع ويجلّه، ولا يجد ما يدعوه إلى الانصراف عنه، ولذلك كان ينزع إلى الصدق في تعبيره، ويميل إلى الاعتدال فـــي تناول المعاني الشعرية...وكان تصويره لأفكاره في الغالب مستمداً من البيئة وما فيها من مناظر، فإن فارقها قليلاً فإلى ما شاع فيها من خرافات أو أساطير ساذجة"(٢).

وبمـــا أن الـــصدق قـــيمة تفرزها البيئة من جملة ما تفرزه، فإن عنصر الصدق سيتأثر بمقتـــضيات هذه البيئة، ويتطور بتطورها، خاصة وأن كثيراً من القيم قد تغيرت بتغير الظروف التـــي طرأت نتيجة عوامل حضارية ودينية استجدت بمجيء الإسلام ، واختلاط العرب بغيرهم مـــن الـــشعوب الأخـــرى- وخاصة في العصر العباسي- ،لذلك فمن الطبيعي أن تنشأ تيارات جديدة- وربما مغايرة- تختلف عما تواضع عليه الناس وألفوه.

إن الموقـــف الذي أظهره الإسلام من الشعر العربي قد ساهم - بصورة واضحة - في ترســـيخ مفهـــوم الصدق لدى الشعراء والمتلقين على حدّ سواء، وبات الصدق العنصر الأساس

(١) ربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ١٦٣.

(٢) درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص ١٢٨.

الـذي يـتوخاه الشاعر في نصّه، وهو العنصر الأهم الذي يمنح فيه النص -من خلاله- قيمته وجودته. لذلك قال حسان بن ثابت:

وإنَّ أشعَـرَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ   بيتٌ يُقالُ إذا أنشدْتَهُ صَدَقا[1]

فالأثـر الدينـي واضح في بيت حسان السابق، لأنه لم يكن يقول الشعر- في الإسلام- لينـال العطايا، بل إنه استخدمه وسيلة في الدفاع عن الإسلام والرسالة الإسلامية، وهي رسالة تقـوم- في أساسها- على الصدق وتحث عليه، فصدق الشاعر في شعره دليل على رسوخ هذا المبدأ لديه.

لقـد كـان الرسـول- صلى الله عليه وسلم- والخلفاء الراشدون من بعده، يحثون على الـصدق في كل شيء، في القول والفعل، ويعدون الكاذب خارجاً عن الملة والدين، لذلك أصبح الـصدق مطلباً وهدفاً للجميع، ولم يكن الشعراء بمعزل عن ذلك، فالتزموا الصدق، على الرغم من معرفتهم ويقينهم بأن الشعر لا يقوم عليه.

لقـد اتـسعت رقعة الدولة الإسلامية ودخلت فيها حضارات مختلفة وشعوباً متغايرة في الـثقافة والفكر، وقد امتزجت هذه الثقافات في بوتقة الثقافة الإسلامية، ولكنه امتزاج رافقه تأثر وتأثيـر، أحدث تطوراً كبيراً في ملامح الحياة العربية، فانتقلت من حياة البداوة الصحراوية إلى حـياة الحـضارة والقـصور والحـياة المترفة، وقد تطلب هذا التطور تغييراً في أنماط التعبير والخطـاب، فأصبح الممدوحون- من خلفاء وولاة وأمراء- "لا يرضون من الشعراء أن يخلعوا علـيهم صـفات وأخلاقـاً كانـت ترضي سابقيهم، وترضي من كبريائهم، والشعراء بدورهم حريصون كل الحرص على إرضاء الممدوحين..وغدوا يرون الضخامة والمبالغة يتسم بها كل شيء في العصر العباسي، وأصبح الشاعر محترفاً أكثر منه فناناً حراً"[2].

---

[1] الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢.

[2] درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص١٣٠/١٣١.

وبـــات إرضـــاء الممـــدوح الغاية القصوى التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها لينال رضاه وعطاياه، فبحث الشعراء عن أي وسيلة تمكنهم من ذلك، فكان الكذب، وما يتعلق به من مفاهيم المبالغة والغلو والإغراق، أهم وسائلهم التي اتخذوها لتحقيق مآربهم وطموحهم.

لقد ترددت ثنائية الصدق والكذب على ألسنة النقاد والشعراء بمختلف العصور والبيئات، وجـــاءت آراؤهـــم متبايـــنة ومختلفة تبعاً للتطور الزمني وما رافقه من تطور حضاري وثقافي وفكري.

فالجـــاحظ يـــنطلق من تفكيره العقلي الذي يقوم على ضرورة التشابه والتوافق في كل شيء، وهو تفكير يقوم على رفض الغموض وكل ما يتعارض مع العقل، وهو ينظر إلى الشعر علـــى أنـــه نتاج عقلي يعيه الشاعر، ويملك القدرة على التفنن فيه كيف شاء. لذلك يرى أن أنفع "المـــدائح للمـــادح" وأجداها على الممدوح، وأبقاها أثراً وأحسنها ذكراً، أن يكون المديح صدقاً، وللظاهـــر من حال الممدوح موافقاً، وبه لائقاً، حتى لا يكون من المعبِّر عنه والواصف له، إلا إشارة إليه والتنبيه عليه"[1]، فهو يشير إلى أهمية الصدق وقدرته على التأثير في المتلقي، ولكن رأيـــه فـــي الـــصدق يبقى في دائرة مراعاة مقتضى الحال، إذ إن على الشاعر أن يخاطب كل ممـــدوح بما يوافقه من الصفات، بحيث يكون كلامه كله دالاً على شخص الممدوح دون غيره، بغض النظر عن الأساليب التعبيرية التي يستخدمها الشاعر في تحقيق هذه الغاية، وللشاعر فيها أن يـــستخدم المبالغة، ولكنها مبالغة تقوم على أساس من الصدق وإلا كانت "نوعاً من التدليس، ووســـيلة مـــن وســـائل الخـــداع، والتزييف للحقائق، ولا تكون تصويراً لقوة إحساس الشاعر بموضوعه أو فكرته"[2].

---

[1] الجاحظ: رسائل الجاحظ (رسالة في مناقب الترك) ، ٣٦/١.

[2] درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص١٣٧

ولكن الجاحظ يبدو متناقضاً عندما يورد رأي العتابي في البلاغة، بأنها "تصوير الباطل فـــي صورة الحق"[1] دون أن يرفض رأيه أو يعلّق عليه، فإقراره هذا القول يدل دلالة واضحة علـــى أن للشاعر أن يستخدم من فنون القول ما يشاء، وأن حسن قوله يغطي على ما قد يتناوله الشاعر في شعره من مواضيع، حتى لو كانت تحسين القبيح.

وتـــبدو هـــذه النظرة العقلية واضحة جلية لدى ابن طباطبا العلوي ، وهي نظرة تحاكم الـــشعر بمعاييـــر عقلـــية بعيدة عن ماهية الشعر وجوهره، وعلى الرغم من أن الشعر صناعة واعـــية، إلا أنهـــا تعتمد في أساسها على الطبع والقريحة والموهبة التي يمتلكها الشاعر، وهذه الموهـــبة هي التي تدفع الشاعر إلى قول الشعر وتعينه عليه، فالشعر منبعه الإحساس، وأساسه الـــنفس الـــشاعرة، ولا يجوز أن يحاكم بمعايير عقلية. إذ يجب "أن ينسق الكلام صدقاً لا كذب فـــيه"[2]. مـــؤكداً على اهتمامه بالمضمون الذي ينطوي عليه الكلام، وبذا فإن النص الشعري قد يـــنال قيمته – لدى طباطبا – من خلال مضمونه. لأن هذا المضمون هو الذي يؤثر في المتلقي بمـــا يتصف به من صدق واعتدال يمنحان الشعر جمالاً وروعة، فالفهم "يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل"[3]، وربما يـــشير الـــنص السابق إلى أن ابن طباطبا لا يمنع الشاعر من اللجوء إلى الكذب، ولكنه يشترط عليه أن يبقى في دائرة الجائز الذي عرفه الناس وألفوه، إذ إن الزيادة فيه مدعاة للنفور والرفض من المتلقي. فالمتلقي هو العنصر الأساس الذي يهتم به ابن طباطبا في الحكم على النص الأدبي، لـــذلك فإن النص الشعري ينال الحظوة بمقدار ما يحدثه من أثر في المتلقي، وأن الشعر يحسن موقعه من النفوس إذا أيدت أقواله "بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٢٢٠.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٨.

(3) المصدر السابق، ص ١٤.

المخـــتلجة فـــيها والتـــصريح بما كان يكتم منها"[1]، وبذا ينطوي الصدق -لديه- على وظيفتين هامتـــين، فكلما "كان المبدع صادقاً مع نفسه كان قادراً على التأثير في الآخرين، وبالتالي على إمـــتاعهم بشيء من المعرفة، فيعلمهم ويمتعهم في آن"[2]. ولكن رأيه هذا لا يمنع من أنه يعرف تمامـــاً أن الـــشعر لا يقوم في أساسه على الصدق، إلا ما تعلّق منه بالأحداث التاريخية التي لا ينبغـــي الكـــذب فيها [3]، ولذلك يسوّغ لجوء الشاعر إلى الإغراق والمبالغة في معانيه وصوره، علـــى أن يبقـــى في دائرة المحتمل، فهو يقول: "إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر، من الإغـــراق في الوصف، والإفراط في التشبيه"[4]، فالصدق الذي يطلبه ابن طباطبا ما كان نقيضاً للكـــذب الواضح الذي يرفضه الجميع، أما إشارته إلى ما يحتمل من الكذب، فدليل على معرفته بالجوهر الحقيقي للشعر القائم على حرية التعبير، وتعدد الإمكانات أمام الشاعر.

إن تركيـــز ابـــن طباطبا على الصدق وإلحاحه عليه كان ليتعارض مع هدفه من تأليف كـــتابه "عيار الشعر"، الذي حاول فيه إنصاف الشعراء المحدثين الذين وجدوا أنفسهم في مأزق التكـــرار لمعاني القدماء وصورهم، لولا أنه أشار إلى ما يحتمل من الكذب في الشعر، وخاصة فـــيما يـــتعلق بالوصف والتشبيه. فإذا كان الصدق شرطاً لجودة الشعر، فلم يبق للمحدثين مجال يتحركون فيه، خاصة وأنهم كانوا يحاولون التجديد في الشعر العربي، ولم يكن أمامهم من سبيل إلا التجديد في مجال التصوير والخيال، وقد أشار جابر عصفور إلى المزالق التي وقع فيها ابن طباطبا نتيجة إلحاحه على الصدق، إذ رأى أن ذلك يتعارض مع الغاية الضمنية من كتابه، وهي

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٦-١٧.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٥٥.

(3) أشار أكثر من باحث إلى أنواع الصدق لدى ابن طباطبا منها الصدق التاريخي والأخلاقي والصدق في التجربة الإنسانية،انظر، المرجع السابق، ص ٥٠-٥١، وعباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي، ص ١٤١- ١٤٢، وعلاونة، شريف: قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث،عمان، دار المناهج، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١٨.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٩.

مـــواجهة المحنة الواقعة على الشعراء المحدثين ورأى انعدام الجدوى من "الإلحاح على الصدق بالنـــسبة إلى الشاعر المحدث"(١). وربما لم يتنبه إلى ما أجازه ابن طباطبا من الكذب في الشعر، لأن ما أجازه في الوصف والتشبيه يبقى في إطار الكذب. وهذا يعني أن خيال الشاعر نوع من الكـــذب؛ والتخييل "ليس باباً من أبواب الكذب، بل هو مشروع لأنه يتعلق بعمل خيالي لا تخفى صفاته على الوعي الإنساني، والأدب لا يجد سبيله إلى الظهور إلا بتلك المفارقة التي تقوم على التخييل والتمثيل اللغوي في آن واحد"(٢).

ويبدو ابن وهب الكاتب معارضاً لفكرة الصدق في الشعر، معتمداً في رأيه على ما ترجم عـــن اليونانيين، فيما يتعلق بثنائية الصدق والكذب في الشعر، فهو يقول:"ولا يستحسن السرف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر، وقد ذكر أرسطوطاليس الشعر فوصفه بـــأن الكـــذب فـــيه أكثر من الصدق. وذكر أن ذلك جائز في الصياغة الشعرية"(٣). فهو يعطي الـــشاعر الحرية التامة في التعبير عن تجاربه، من خلال استحسانه الكذب في الشعر، وفي هذا إشارة خفية إلى أن الكذب الذي يقصده ابن وهب يصب في باب الخيال، وليس الكذب الممقوت الـــذي يخالـــف الحقائق الثابتة، فهو كذب مستحسن يؤثر في المتلقي، ويدفعه إلى التواصل مع العمل الشعري.

ولا يـــتوقف رأي ابـــن وهـــب عند إجازة الكذب، بل إنّه يرى أن من حق الشاعر أن يـــستخدمه كيفما يشاء، دون أن يكون في استخدامه إياه ما يؤثر في الحكم عليه، فللشاعر : "أن يقتـــصد فـــي الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم وله أن يبالغ وله أن يسرف حتى يناسب قول

---

(١) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص٨٧.

(٢) عـــبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠، ص ٧٨.

(٣) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، ص ١٨٥.

المحـــال أو يـــضاهيه"[1]، وهـــذا حقٌ لم يسبق أن منح للشعراء قبله، وهذا يعني أن للشاعر أن يستخدم ما يشاء، لتحقيق الغاية الجمالية التي يريدها لشعره، ويحقق الغاية الإمتاعية التي يطمح إلى إحداثها في المتلقي.

إن النظـــر إلى النص الشعري بوصفه صادقاً أو كاذباً يبعد الناقد أو المتلقي عن النص ذاتـــه، ويحـــول نقـــده باتجاه المبدع "وبذلك يشغل الناقد بالبحث عن الشاعر لا عن الشعر، كما ينـــصرف الـــناقد ذو الحس الأخلاقي الصارم إلى البحث عن التطابق بين القصيدة وصاحبها، بحـــيث يصبح نص القصيدة حجة على صاحبه، وكشفاً عن نواياه ودليلاً على مقصده، والنتيجة الطبيعة لذلك هي انصرف الحكم النقد إلى الشاعر لا إلى الشعر"[2].

ويبدو الأثر اليوناني واضحاً في آراء قدامة بن جعفر التي تتعلق بثنائية الصدق والكذب فـــي الـــشعر، إذ يرى بأن الشعر لا يشترط فيه أن يقوم على الصدق، لأن الشاعر لا يعبر عن حقـــيقة مـــن الحقائـــق وإنما يعبر عن نظرته تجاه الكون والحياة والأشياء، وهي نظرة ذاتية، الأســـاس فيها قدرته على التعبير عنها بما يتاح له من أدوات وأساليب "فالشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر"[3].

وبـــذا فإن قدامة يستبعد صفة الصدق من الشعر، وهذا جعله يتعرض إلى هجوم عنيف من قبل جهات دينية وأخلاقية، ترى أن الشاعر صاحب رسالة، وأن الشعر ينبغي أن يقوم على وظـــيفة أخلاقية وأن الصدق "قيمة أخلاقية لا يمكن أن يخلو منها الإنسان المسلم"[4] ولكنه -في رأيـــه الـــسابق- لا ينفي وجود الصدق في الشعر، ولكنه لا يعتبره أساساً يمكن أن يحكم على الشعر بناءً عليه.

---

(1) المصدر السابق، ص ١٢٥.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٨٧.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٨.

(4) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ١٠٢.

وقد جعله ذلك يؤثر الغلو على الاقتصاد بالصفة، انطلاقاً من رؤيته بأن الشاعر لا يصف حقائق واقعية، وإنما يعبر عن هذه الحقائق حسب ما يراه هو، لذلك يقول:"إن الغلو عندي أحسن المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر، والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"[1][*] ولذلك فضل بيت أبي نواس:

وأخفتَ أهلَ الشِّركِ حتّى إنّهُ لَتخافُكَ النُّطَفُ التي لمْ تُخلَقِ

على بيت الفرزدق:

يُغْضي حياءً ويُغضَى من مهابتِهِ فَما يكلَّمُ إلاّ حينَ يبْتَسِمُ[2]

إذ يرى أن قول الفرزدق[3] "دون قول أبي نواس وإن كان قد وصف صاحبه بما دل على مهابته، فإن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة، ورسوخها في قلب الشاهد والغائب"[4]، ويبين قدامة ما يدل على وعيه بالفرق بين الكذب المحض والمبالغة، حين تحدث عن الوظيفة التي ينطوي عليها الكذب في الشعر والغلو فيه، حيث يقول: "وقد وصف شعراء مصيبون متقدمون قوماً بالإفراط في هذه الفضائل، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم، وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه في باب الغلو في الشعر، من أن الذي يراد به إنما هو المبالغة في التمثيل لا حقيقة الشيء"[5]، فالكذب ينطوي على وظيفة هامة ترتبط بالمبالغة في التصوير، ولكنه لا يتعلق بحقيقة الشيء، ويجب على الشاعر أن يشير إلى ما يدل على ذلك، ومن هنا جاء

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص ٩٤.

(*) انظر قول أرسطو : "وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على الواقع والحقيقة، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول : إن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون"(أرسطو : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص٧٣) وهي رؤية كانت ستخفف الكثير من القضايا المتعلقة بالصدق والكذب وعلاقتهما بالخيال في النقد العربي.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص ٩٢-٩٥، ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، (د.ت) ١٧٩/٢.

(3) انظر، المصدر السابق ، ص ٩٥، حيث ينسبه للحزين الكناني.

(4) المصدر السابق ، ص ٩٥.

(5) المصدر السابق ، ص ٩٩.

تقدير قدامة بن جعفر لقول أبي نواس السابق بأن كلامه في عبارته "حتى إنه لتخافك" أي "لتكاد تخافـــك"[١]. لـــيدل على أنه لا يقصد الخروج عن الحقيقة إلى الكذب المحض. إذ لولاها "لكانت مبالغة في الحقيقة ممقوتة"[٢].

إن معيار الصدق الذي كان راسخاً عند النقاد القدامى تراجع مرة واحدة مع وجود الأثر اليونانـــي في الثقافة العربية، فبات الصدق "لا يصف إخلاص الشاعر ولكنه يصف فعالية قول يجـــيد ملاءمـــته للمعنى المقصود"[٣]. كما أن تركيز قدامة– وابن وهب الكاتب من قبله– على حـــرية الشاعر في المناسبة بين المعاني والمواقف التي تقال فيها، يدل على اهتمامهما بالتركيز علـــى جمالـــية التقديم الشعري، بمعزل عن المؤثرات الخارجية التي لا علاقة لها بماهية الشعر "فالشيء الفريد ينبغي أن تكون الصورة التي تعيد إنتاجه فريدة أيضاً"[٤].

إن الآراء التـــي استقاها قدامة من الفكر اليوناني قد دعته إلى جواز وجود التناقض في شـــعر الشاعر، وربما في القصيدة الواحدة، بل إن قدامة اعتبر مناقضة الشاعر نفسه إذا أحسن فـــيها "يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها[٥]. فالمهم لديه أن يحسن الشاعر اختيار الأدوات الملائمـــة لـــصنعته، ويبرزها بأفضل الطرق الممكنة، وهذا من أرقى أنواع النقد الفني الـــذي لا يعطـــي أهمـــية للمضمون الشعري في عملية النقد، إذا استطاع الشاعر أن يبرز هذا المـــضمون بأســـلوب جميل يدل على اقتداره وتمكنه، وهذا ما أشار أرسطو إلى قريب منه في قـــوله: "فإن وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ؛ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقـــية مـــن الفن..، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذه الطريق أبدع

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٥.

(٢) درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص ١٤٤.

(٣) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ٤٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٠.

(٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٦.

وأروع"[١]. وهذا يدل على أن للكذب وظيفة جمالية ومتى فارقها فقد قيمته وأهميته وأصبح نوعاً من الكذب الممقوت الذي لا فائدة فيه.

وعلى الرغم من أن قدامة بن جعفر قد أطلق العنان للشاعر في استخدام الكذب في شعره، إلا أن ذلك لا يمنع من وجوب توفر الصدق في التعبير عما في النفس، لذلك رأى أن المحسن من الشعراء "هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كلّ ذي وجد حاضر أو داثر أنه يجد، أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر"[٢]. وهذا يعني أن الشاعر يعبر في شعره عن إحساسه ولا يصور الواقع كما هو، بل حسب رؤيته له، فوظيفة الفنان "ليست تسجيل الواقع الموضوعي، بل تصوير انفعاله وإحساسه تجاه هذا الواقع. من أجل ذلك لا يتمثل صدق الفن في مطابقته للواقع ومحاكاته محاكاة حرفية"[٣].

وتسيطر النظرة المنطقية على الفارابي، فيعد الشعر نوعاً من أنواع الأقيسة المنطقية، والمنطق لا يقبل إلا ما يتوافق مع العقل، ولذلك فإن الشعر– باعتباره قياساً كاذباً– يتنافى مع النظرة العقلية لدى الفارابي[٤]، وهذه نظرة فلسفية إلى الشعر بعيدة عن ماهيته وجوهره، فليس الشعر كالمنطق، ولكل منهما وجهته التي تختلف عن الأخرى، والشعر لا يهتم بما يهتم به المنطق من الصدق ومراعاة العقل، والشاعر يعبر عن رؤيته تجاه الأشياء، والمنطق يعتمد الأدلة والبراهين وشتان بين هذا وذاك.

لقد صرح الآمدي بأنه ممن يميلون إلى عمود الشعر العربي، الذي يتصف بإصابة الوصف والمقاربة بالتشبيه وصحة المعنى...وهي معايير تتخذ الصدق وقبول العقل أساساً ومنطلقاً لها، وقد اتخذ الآمدي عمود الشعر العربي أساساً في الحكم على شعر الطائيين : أبي

---

(١) أرسطو: فن الشعر،ترجمه عن اليونانية عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ص ٧٢.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٣٦.

(٣) مصطفى، فائق ، وعلي، عبد الرضا: في النقد الأدبي الحديث ، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،ط١، ١٩٨٩ ، ص١٩.

(٤) انظر الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعر، ص١٥١.

تمام والبحتري. لذلك فمن المستغرب، أن يشير الآمدي إلى موقف من الصدق قد يهدم كل آرائه المرتبطة بعمود الشعر العربي، فهو يقول: "والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر"[1].

وعلى الرغم من أنه رأى أن هذه من سمات النثر، إلا أن رأيه في قضية الصدق والكذب يدل على موقفه "المضطرب الذي أكده أكثر من شاهد في كتابه"[2].

ويميز أبو هلال العسكري بين الكذب الفني– إن جاز التعبير– والكذب الذي يناقض الصدق والحقيقة، وتبدو نظرته إلى هذه القضية نظرة فنية خالصة، تفصل بين جمالية الكلام ومضمونه، فهو يقول: "يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء"[3]. فللشاعر –حسب قوله– أن يستخدم ما يشاء للوصول بكلامه إلى المرتبة الجمالية التي يطمح إلى تحقيقها، وللشاعر أن يحلق بخياله في سماء اللغة ويختار منها ما يتناسب وغرضه، بشرط أن لا يقلب حقائق الوجود ويغير الواقع بتزوير الأحداث، ولذلك فإن أبا هلال العسكري يقول : "وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق، وتتحرى الخبر"[4]. فهذا النوع من الكذب الواضح الذي تمجه النفس الإنسانية ويرفضه العقل البشري بخلاف الكذب الفني الذي ترتاح له النفس ويقبله العقل، على الرغم من علمه بكذبه وبعده عن الحقيقة والواقع. وبذا فإن أبا هلال العسكري يقترب من تحديد جوهر الشعر وماهيته بإشارته إلى أن الكذب (الفني) جزءٌ أساسي ومقوّم من مقومات الشعر الأساسية.

ويسير الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) على الطريق نفسه حينما ينفي صفة الشعرية عن الشعر الذي يحاسب فيه الشعراء بمدى التزامهم الصدق. فيقول عن الشاعر: "لا يجب أن

---

(1) الآمدي: الموازنة، ٤٢٨/١.

(2) الربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص٢٢٤.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ١٣٧.

(4) المصدر السابق، ص ١٤٧.

تــؤخذ علــيه في كلامه التحقيق والتحديد؛ لأن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه"[1]؛ لأن الــشاعر لا ينقل الواقع كما هو، بل كما يراه أو كما يجب أن يكون، فالكذب في الشعر لا يعني مــنافاته للواقع والحقيقة، ولكنه يعبر عن وجهة نظر ذاتية تجاه حدث من أحداث الحياة، بطريقة مقــبولة ومستحبة ومؤثرة. ينفعل بها المتلقي وتدفعه– في أحيان كثيرة– إلى التغيير في سلوكه وأفعالــه. والــشاعر– فيه– يجوب عالم الخيال ويختار منه ما يراه ملائماً ومعبراً للموقف الذي يقول كلامه فيه.

ويجمــع ابــن رشيق القيرواني–كعادته– آراء النقاد السابقين، دون أن يبين– في أحيان كثيــرة– موقفه ورأيه فيما ينقل، وإنما يكتفي بذكر الخبر أو الرأي وإسناده إلى قائله. فهو يورد رأياً للإمام علي–رضي الله عنه– في تفضيل امرئ القيس الكندي، لأنه في رأيه "لم يقل لرغبة ولا لــرهبة"[2]، لأن الــرغبة والرهبة قد توقعان الشاعر في الكذب، والبعد عن صدق التجربة والعاطفــة لديــه، فهو يرى أن امرأ القيس صادق التجربة يعبر عن نفسه دون أن يكون متأثراً بعوامل خارجية. وفي هذه الحالة "يكون الشاعر أصدق في التعبير عن طويته وأبعد من الافتعال والتلفــيق"[3]. كمــا يــورد ابــن رشــيق الــنص الــشهير فــي تفــضيل عمر بن الخطاب –رضــي الله عــنه– زهيراً لأنه "لا يقول إلا ما يعرف ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه"[4]،إذ يــبدو الصدق معياراً نقدياً يحكم من خلاله على جودة الشعر، وهو حكم نابع من وظيفة الشعر وأهميته في تغيير السلوك من خلال تأثيره في المتلقين.

وهو يشير– بصورة ضمنية– إلى تفضيله الصدق في الشعر على الكذب فيه، وربما كان كلامــه في الإغراق والإفراط أشد توضيحاً لرأيه، حيث يقول: "ومن الناس من يرى أن فضيلة

---

(1) المرتــضى، الــشريف علي بن الحسين (ت٤٣٦هــ): أمالي المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٠ ، ٢/٩٥.

(2) ابن رشيق: العمدة، ١/٤١–٤٢.

(3) هني، عبد القاهر: دراسات في النقد الأدبي، ص١٠١.

(4) ابن رشيق: العمدة، ١/٩٨.

الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو، ولا أرى ذلك إلى محالاً؛ لمخالفته الحقيقة، وخـروجه عن الواجب والمتعارف"(1)، وعلى الرغم من إشارته الواضحة إلى رفض الإغراق والغلـو، إلا أن ذلـك لا يبين موقفه بشكل واضح وجلي، إذ إن الكثير من النقاد العرب القدماء كانوا يرفضون الإغراق في الكذب، ويقبلون منه ما لم يتجاوز الحد إلى المبالغة الممقوتة. فابن رشيق يقول في مقام آخر عن فضائل الشعر: "ومن فضائله أن الكذب- الذي اجتمع الناس على قـبحه- حـسن فيه"(2). فهذا القول يمكن أن يكون متناقضاً مع كل ما ورد من تفضيله الصدق وركـونه إليه. إذ يعتبر الكذب من الفضائل التي يتفوق فيها الشعر على النثر، وهذا وحده كافٍ لبناء تصور لما يراه ابن رشيق.

ووقـف عبد القاهر الجرجاني موقف القاضي المتجرد في قضية الصدق والكذب ، فبيّن آراء الطرفين، والأسباب التي حدت بهم إلى تفضيل جانب على آخر، فيقول : "فمن قال : "خير الـشعر أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحبَّ إليه وآثره عنده. ومن قال: "أحسن الشعر أكذبه" ذهب إلى أن الـصنعة إنمـا يُمـدُّ باعها وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المـدح والذم، وهنا يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد"(3)، ويـبدو عبد القاهر الجرجاني متعاطفاً مع النوع الثاني، إذ تنطوي المصطلحات التي يذكرها في هـذا الـنوع علـى إعجـاب الجرجاني، وإشارة إلى الاتساع والتصرف الذي يقدمه هذا النوع للشاعر، فالشاعر يستطيع -خلاله - من الابتداع والاختراع في الصور. وهذا هو الطريق الذي ينبني عليه الشعر أساساً. ولكنه يصرح بتفضيله المعاني العقلية على المعاني التخييلية، ويرى أن

---

(1) المصدر السابق ، ٦٠/٢.

(2) المصدر السابق، ٢٢/١.

(3) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢.

"مـــا كـــان العقـــل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه"(١). ولا يبدو ذلك غريباً من "المتكلم الأشعري"(٢) الذي يرى الأشياء بعقله ويحكم عليها بحكم العقل والمنطق، على الرغم من أن الشعر لا تحكمه مثل هذه الحدود.

وعلـــى الـــرغم مـــن أن عبد القاهر الجرجاني كان يفضل المعاني العقلية على المعاني التخييلية، إلا أن ذلك لا يعني أنه لا يعرف الأثر الذي تحدثه المعاني التخييلية في نفس المتلقي، إذ إن "الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحـــين وتحـــركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحـــذاق بالتخطـــيط والـــنقش أو بالنحت والنقر. فكأنما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها"(٣). ثم يعترف بأنه قد اتفق للمتأخرين مـــن المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف، وبدع وظرائف، لا يستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يـــضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء"(٤). وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني كان يميل إلى الابتداع والتجديد، ولكن مذهبه الأشعري وطريقة المتكلمين في النظر إلى النص الشعري قد منعـــته مـــن الركون تماماً إلى تفضيل التخييل على العقل، إنه يرى جمال التخييل، ولكنه يرى جمالـــه مـــن وجهة نظر المنطقي الذي يفضل الصدق على الكذب (الخيال)، ولو تحرر من هذه النظـــرة لجـــاءت آراؤه مختلفة تماماً. فالتخييل الشعري لديه "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابـــت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٣.

(٢) عـــدنان، ســـعيد: الاتجاهـــات الفلـــسفية فـــي النقد الأدبي، ص٩٢.وانظر،عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٨١-٨٢.

(٣) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٣٤٢-٣٤٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٨٦.

ترى"[1]، وعليه فإن أفضل الخيال لديه ما كان قريباً من الحقيقة، وما كانت الطريق فيه" أن يُتّبع الشيء بعد الشيء، ويجمع ما يحصره الاستقراء"[2].

ويبدو عبد القاهر الجرجاني على قدر عميق من التمييز بين التخييل والكذب المحض، إذ يرى أن أنصار مقولة "خير الشعر أكذبه" لا يريدون "كلاماً غفلاً ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط. ولكن ما فيه صنعة يُتعمَّل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد"[3]، وما كان هذا شأنه من الشعر ينبغي أن لا تطلق عليه سمة الكذب وأن لا يتعامل معه كنوع من أنواع القياس الخادع، فالشاعر لا يحرص على الخداع قدر حرصه على إبراز مهارته وتحقيق مآربه في إحداث الأثر المرجو في نفس المتلقي، فهو دائم البحث عما يرضي أذواق متلقيه وينال قبولهم وإعجابهم.

إن استخدام عبد القاهر الجرجاني لمصطلح "التخييل" كان تخليصاً للشعر من عار الكذب وتكرار مصطلحاته، فهو قد "تخلص به من مصطلح "الكذب" الذي جنى على الشعر"[4]، على الرغم من أنه ظل– ربما بدوافع خارجية– ينظر إلى الشعر من منطلق الحقيقة والمنطق، مفضلاً ما اقترب منه إلى الحقيقة وحاز على القبول العقلي، على الرغم من أن الشعر لا يخاطب العقل قدر مخاطبته للإحساس والخيال والوجدان، والأثر الذي يحدثه الشعر في الإحساس أضعاف ما قد يحدثه للعقل والمنطق.

وتبدو النظرة الأخلاقية هي المسيطرة على آراء المظفر العلوي (ت٦٥٦هـ) في ثنائية الصدق والكذب، فهو يرى بأن الصدق أساس في الحكم على جودة الشعر– فالشعر" لا تروق نضارته وتشرق بهجته، وترق حواشيه، وتورق أغصانه، ويعجب أقاحيه، إلا إذا كان بهذه

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٧٥.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٧٥.

(٤) ربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ٢٣٣.

الـصفة، وإذا اتفـق مـع ذلـك معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فهو زيادة في بهاء الـشعر"[١]. وإنمـا يقـصد الصدق الأخلاقي، الذي يؤثر في النفس، وهو ما كان عكس الكذب والاخـتلاق، لأنه من المستبعد أن يقصد بكلامه الصدق الواقعي الذي يقابل الخيال والتصوير، لأن عـباراته مليئة بالاستخدام المجازي للألفاظ والتراكيب، إذ كيف تكون للشعر نضارة وبهجة وحواش وتوق أغصانه لولا الاعتبارات التخييلية؟.

وتظل آراء حازم القرطاجني أقرب إلى رحم الشعر، وربما يعود السبب في ذلك إلى أنه اطّلـع علـى آراء مـن سبقوه، فتشكلت لديه نظرة مكتملة، أو لأنه شاعر يعرف طرق الشعر ومسالكه. لهذا كانت آراؤه في قضية الصدق والكذب غاية في الدقة والعمق، وهي تدل أنه على وعي بما يقول.

وقـد تبدو بعض ملامح الاضطراب على آراء حازم القرطاجني فيما يتعلق بنظرته إلى الصدق والكذب، إذ يبدو للوهلة الأولى إهماله النظر إلى الشعر باعتبار ما يحتويه من صدق أو كذب، ويتجلى ذلك واضحاً في تعريفه للشعر بأنه "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هـو شـعر –غير التخييل"[٢]، فالتخييل هو جوهر الشعر وأساسه الأول، وأن الشعر يقوّم– في رأيـه– بمقدار ما يجيد الشاعر في تخييله. ثم يقول: "إن الأقاويل الشعرية...غير واقعة أبداً في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة، وتارة كاذبة، إذ ما تـتقوم بـه الـصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق

---

(١) العلـوي، المظفر بن فضل: نضرة الأغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، بيروت، دار صادر، ط٢، ١٩٩٥ ، ص٤٥٢.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

ولا مـــن حـــيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"[1]. فالشعر لا يعتبر فيه صدقه أو كذبه، وعلـــيه، يجب أن لا يحاكم الشعر بناءً على معيار الصدق، لأن ذلك ليس من طبيعة الشعر في شيء، والمهم فيه قدرته على إحداث التأثير في المتلقي بما ينطوي عليه من التخييل الذي ينفعل إلـــيه الإنسان دون النظر أو التفكير في كونه صادقاً أو كاذباً. "فالمخيل هو الكلام الذي تذعن له الـــنفس فتنبـــسط لأمـــور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار..سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدق به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل"[2].

لقـــد أخرج حازم القرطاجني قضية الصدق والكذب من المعايير التي يحاكم بها النص الأدبي وأدخل مكانها مصطلح التخييل الذي حاول به إبعاد النظرة السيئة التي كان ينظر بها إلى الـــشعر نتـــيجة اتصافه بالكذب أو البعد عن الحقيقة الواقعية، لقد أظهر حازم "أن الجدل الطويل الـــذي دار حـــول صدق الشعر أو كذبه إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه، وخروج عن طبـــيعة الـــبحث الـــنقدي، بمعنى أن الناقد– فيما يرى حازم– لا ينبغي عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة صادقة أو كاذبة، وإنما عليه أن يتساءل– أولاً– عن موقعها من المتلقي وتأثيرها فـــي انفعالاتـــه، وقـــدرتها على توجيه سلوكه، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير المـــوجه للسلوك"[3]. وبين أن الاعتبار في الشعر "إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض"[4].

إن محاولـــة حـــازم رفع الظلم الذي حاق بالشعر، وخاصة من الفلاسفة والمناطقة الذين نظـــروا إلى الشعر العربي باعتباره لا يقوم إلا على الكذب، جعلته يركز اهتمامه لإعادة الشعر إلـــى مكانـــته الأولـــى، لـــذلك رأى "أن قـــول مـــن قال: إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة

---

(1) المصدر السابق، ص ٦٢-٦٣.

(2) المصدر السابق، ص ٨٥.

(3) عصفور، جابر: الصورة الفنية ، ص٨٥.

(4) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨١.

كـاذب...لأن المقـدمات الـصادقة أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لائقاً به"[1]، وإشارته إلى أفضلية الصدق في العمل الشعري ناتجة عن محاولته الدفاع عـن الشعر ورفع الظلم عنه، وإن الصدق فيه جميل كجمال الكذب تماماً. وربما كانت محاولة دفاعـه عـن الشعر هي التي وجهته إلى تفضيل الصدق في موضع آخر حيث يقول: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته، أو صدقه..وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيأة، واضح الكذب..."[2].

ولكـن إشـارته إلى الكذب المقصود واضحة، فهو يرفض الشعر الواضح الكذب، الذي يخالـف فـيه الـشاعر حقيقة ما أو واقعاً معيناً، وليس الكذب الذي ينتجه الخيال الفني المرتبط بالاسـتخدام الآخر للغة. فالكذب الذي يقصده يخلو من أي وظيفة فنية أو نفسية، وإنما يستخدمه الشاعر استخداماً متجرداً، ومثل هذا النوع، يرى حازم أنه لا يحدث أثراً في المتلقي "لأن ما كان بهـذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه"[3]. وإذا كان حازم القرطاجني يفضل الأقاويل الصادقة على الكاذبة، فإنه لا يفضلها من حيث صدقها بل من حيث قدرتها على إحـداث التخييل في المتلقي، وبالتالي القدرة على إحداث الأثر النفسي، لذلك يقول : "فتحريكها دون تحـريك الأقاويـل الـصادقة إذا تـساوى فـيهما الخـيال،وما يعضده مما داخل الكلام وخارجه،فتحريك الصادقة عام فيها قوي، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف، وما عمّ التحريك فـيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى"[4]، فالأقاويل المخيلة الصادقة أفـضل مـن الكاذبة في حالة تساويهما، أما إذا كانت إحداهما أكثر تخييلاً وتأثيراً من الأخرى فالفـضل لها. ولكن الأقاويل الصادقة تبقى- بنظره- أسرع تأثيراً وأكثر تخييلاً من الكاذبة، لأن

---

(1) المصدر السابق، ص ٨٣.

(2) المصدر السابق، ص ٧٢.

(3) المصدر السابق، ص ٧٢.

(4) المصدر السابق، ص ٨٢.

الأقاويل الكاذبة لا تحرك "إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء، أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بالكلام، لفرط ما أبدع فيه، على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاضّ عليه"(١).

ولم يكتف حازم القرطاجني بدفاعه عن الشعر والصدق فيه، فقد حاول التوفيق بين تفضيله الصدق وميله إليه وبين معرفته بماهية الشعر المؤسسة على الخيال، فهو يعرف ما يتقوم به الشعر، وأن الصدق ربما يكون آخر ما يتقوم به، ولكنه أشغل نفسه في الدفاع عن الشعر وردّ الاعتبار إليه، وفي الوقت نفسه حاول تسويغ وجود الكذب في الشعر، مبيناً أن للكذب أوقاتاً كما للصدق "فالحقيقة بالصدق هي الأقاويل المتعلقة بمناصحة ذوي التصافي..فلا تكون في ما كان نصحاً محضاً في الأكثر إلا صادقة"(٢). ولكن ذلك لا يعني أنه لا يسوغ للشاعر استخدام الكذب في مجال النصح، لذلك يقول حازم: "وإن كان لقاصد النصح أيضاً أن يتعرض للكذب النافع في طريق النصح.."(٣)، أما الكذب، فللشاعر أن يورده "لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها أيضاً دون الممكن في حسن الموقع من النفوس"(٤). كما يجوز للشاعر أن يورد المستحيل من الكذب "حيث يقصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه والإضحاك به كقول الطرماح:

وَلوْ أنَّ بُرْغوثاً على ظهْرِ قَمْلَةٍ　　　يَكُرُّ على صفَّيْ تميمٍ لَوَلَّتِ(٥)

فحازم يقسم الكذب إلى أنواع ثلاثة تتدرج في إمكانية ورودها في الشعر، وهي الممكن والممتنع والمستحيل(١). ولكنه لا يسوغ إيراد أحدها إلا إذا كان ينطوي على فائدة أو وظيفة،

---

(١) المصدر السابق ، ص٨٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٤.
(٤) المصدر السابق، ص ١٣٦.
(٥) المصدر السابق، ص ١٣٤، وديوان الطرماح، حققه عزة حسن، دمشق، ١٩٦٨، ص٦٣.

ويضطر إليه الشاعر اضطراراً، لأن الشاعر "يضطر حيث يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن... فيستعمل حينئذ الأقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق"[2]. حيث ربط استخدام الكذب بالتقبيح والتحسين، وهي وظيفة تستدعي من الشاعر اللجوء إلى استخدام الكذب.

ويشير حازم القرطاجني إشارة لطيفة إلى أثر التلقي في عدم جواز استخدام الكذب وخاصة ما ارتبط منه بالممتنع والمستحيل، ورأى أن النفس تضطرب لسماعه. ولما كان المتلقي الهدف الأول الذي يقصده الشاعر، كان عليه أن يمتنع عن إيراد ما يمكن أن يؤثر سلباً في هذا المتلقي، فالأمر إذا كان ممكناً "سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضاً لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة"[3]. والشاعر المجيد من لم يضطر إلى استخدام الأقاويل الكاذبة في الشعر.

ويعلم حازم القرطاجني أن إلزام الشاعر بالصدق، وعدم اللجوء إلى الكذب إلا في أحوال محددة قد يوقع على الشاعر قيداً يكبت حريته، لذلك حاول إرشاد الشاعر إلى الكيفية التي يمكن من خلالها أن يخفي الكذب في قوله، باستخدام تمويهات تبعد المتلقي عن التفكير بموطن الكذب، وتميل به إلى الاقتناع، يقول حازم: "وإنما يصير القول الكاذب مقنعاً وموهماً أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له"[4]. وهي تمويهات تجعل من النص الشعري نصّاً عقليّاً وقياساً منطقياً، يتمكن الشاعر من خلاله من التحكم بالنص وتوجيهه نحو قبول المتلقي، وهي عملية تؤكد نظرة النقاد إلى الشعر باعتباره صنعة عقلية واعية في صورتها النهائية.. ومن هذه التمويهات ما يكون "بطيء محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء

---

(1) المصدر السابق، ص ٧٦-٧٧.

(2) المصدر السابق، ص ٨٢.

(3) المصدر السابق، ص ٢٩٤.

(4) المصدر السابق، ص ٦٣.

القـــياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقاً، أو بترتيبه على وضع يوهم أنـــه صـــحيح لاشـــتباههم بالـــصحيح..أو بالهاء السامع عن تفقد موضع الكذب..بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معاً"[1].

إن حازمـــاً ما يزال يعتبر الشعر نوعاً من القياس، وأن الكذب مغالطة منطقية، لذا يرى أن علـــى الـــشاعر أن يراجع مقدماته، ويتفقد موطن المغالطة، ويعمد إلى تغييره حتى يوقع في المتلقـــي الإيهـــام بأنه قياس صحيح، وهذا الأمر لا يعني أن المتلقي لا يعي موطن الكذب ولا يعرفه، وإنما ينشغل– بهذه التمويهات– عن الاهتمام بموطن الكذب، إلى الاهتمام بجمالية النص الأدبـــي وصياغته. ولكنه في مكان آخر يهاجم المتكلمين الذين اعتبروا الشعر نوعاً من القياس الكاذب، ورأى أنهم لا يعون ماهية الشعر، يقول: "وإنما غلط في هذا– فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة– قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرج على ما يقول في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيـــه فـــيه، فإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه"[2]. فقد نسي حازم -في معرض دفاعه عن الشعر– أن يخرج الشعر من دائرة القياس والمنطق، فهو قد أخرجه من القـــياس الكـــاذب ووضعه في مجال القياس الصادق، وهذا الأمر لا يؤثر كثيراً في النظر إلى ماهية الشعر وجوهره. ففي الحالين كليهما ينظر إلى الشعر على أنه نوع من القياس والمنطق. ولـــيس الـــشعر كذلك. "فالشعر هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له"[3].

---

(1) المصدر السابق، ص ٦٤.

(2) المصدر السابق، ص ٨٦.

(3) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، الدر البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨، ص ١١.

لقد استفاد حازم من أقوال سابقيه وآرائهم، فخرج "بنظرة جديدة"[1] إلا أنها نظرة لم تؤثر كثيــراً فــي جوهر الشعر، فبقي الشعر يسبح– في أحيان كثيرة– خارج فضائه، وظلت النظرة المنطقية تلازمه وتسيطر على نظرة النقاد في التعامل معه.

ويــبدو السجلماسي أكثر انفتاحاً من أستاذه حازم القرطاجني، عندما أشار إلى أنه ينبغي النظر إلى الماهية الشعرية على أساس أنه كلام مخيل، بغض النظر عن صدقه أو كذبه، إضافة إلى أن الاعتبار في الشعر يقاس بمدى تأثر المتلقي لمقتضاه، يقول: "القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها كأخذ القضية الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه، فإنه يصدق بقول من الأقــوال ولا يــنفعل عــنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً لما قلناه"[2].

وبذا يعتبر السجلماسي المتلقي أساساً وجوهراً في عملية الحكم على العمل الأدبي، بحيث يصبح رضى المتلقي ونشاطه سبباً في نجاح النص، فإنه "لما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها مــن حــيث التخيــيل والاستفزاز فقط.. وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلاً وأكثر اســتفزازاً..للــسبب المذكور في صدر الجنس (جنس التخييل) وخاصة في هذا النوع (المجاز) لمــزيد الغرابة لطراءته ولولوع النفس بذلك، كان (المجاز) أذهب في معناه وأقعد أنواع الجنس بفعــل التخييل والاستفزاز"[3]. وعلى الرغم مما يبدو على آرائه من تحرر من النظرة المنطقية العقلــية إلــى الــشعر إلا أن فــي أقواله ما يومئ– من طرف خفي– إلى وجود علائق للنظرة المنطقية لديه، يؤكده استخدامه لمصطلحات المناطقة كمصطلح "المقدمة الشعرية".

---

(1) كما يقول شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس ، ص ٢٧١.

(2) السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٠.

(3) المصدر السابق، ص ٢٥٢.

إن اســتعراض آراء النقاد العرب القدماء يشير بصورة جلية إلى مدى التغير الذي طرأ علــى هــذه الآراء مع التقدم الزمني والتطور الحضاري والثقافي الذي رافق هذا التقدم. وكانت آراء النقاد تقترب من ماهية الشعر شيئاً فشيئاً كلما تقدم الزمن، وانتقلت فيه نظرتهم من الصدق الأخلاقــي المرتبط بنواح دينية وأخلاقية واجتماعية إلى اعتبار الكذب أساساً يقوم عليه الشعر، وبالتالــي، فإن الأحكام النقدية انتقلت من الحكم على الشاعر إلى الحكم على الشعر نفسه، لأن في النظر إلى الشعر باعتبار صدقه أو كذبه يحول النقد من الشعر إلى الشاعر، وبذا يخرج النقد عن ماهيته وغايته.

لقــد أثبــتت آراء النقاد-على اختلاف أزمانهم- ارتباط مسألة الصدق والكذب بوظيفة الــشعر وغايــته، فكان تفضيل النقاد للصدق باعتبار الوظيفة الأخلاقية والمعرفية التي ينطوي عليها الشعر؛ لذلك كان على الشعر أن يبنى على الصدق لكي يحقق هذه الغاية في نفس المتلقي، فيكتسب المعرفة، ويغيّر في سلوكه. ولما تغيرت آراء النقاد، ومال بعضهم إلى إمكانية استخدام الــشاعر للكــذب في الشعر، كانت هذه الآراء متأثرة بوظيفة الشعر- أيضاً- ولكن هذه الوظيفة تغيرت، وأصبح الأثر الذي تحدثه في المتلقي هو غاية الشعر ووظيفته، وما على الشاعر إلا أن يحسن استخدام أدواته لإيقاع هذا الأثر ويستفز القارئ ويدفعه إلى مواصلة التلقي.

إن لجوء الشاعر إلى الكذب- وربما اضطراره إليه- لا يعني أن الشاعر لا يعي الفرق بــين الــصدق والكــذب، بــل إن إصراره على استخدام الخيال بمستوياته المتنوعة، يدل دلالة واضــحة علــى عمق فهمه لهذا الفرق، ولكنه رفض أن يكون شعره تصويراً للواقع والوقائع، إيمانــاً منه بخصوصية الشعر وتميزه عن الفنون القولية الأخرى، وأن الشاعر يعبر عن وجهة نظره هو، تجاه الموجودات، ولا يصف واقعاً موجوداً وصفاً دقيقاً. وهو من جهة أخرى يرفض الكــذب المجــرد الذي ينافي الواقع ويناقضه، فالشاعر يتخيل الأشياء ويربط بينها، ويعبر عن رؤيته لها، ولكنه لا يعمد إلى الكذب لمجرد الكذب، لأن ذلك يخرجه من دائرة الشعر إلى دائرة أخــرى يصبح فيها متهماً ومنبوذاً. قد يبالغ الشاعر ويخرج إلى حد الإحالة، ولكن ذلك لا يمنع

مـن تأويل كلامه على وجه من الصحة. لأن الصدق "ليس هو النقل الحرفي للواقع المادي، بل هو التعبير عن حقيقة الانفعال الذي ينفعل به الإنسان أمام هذا الواقع في تجربته الحيوية"[١].

إن الشاعر لا يفارق واقعه وحياته، وما تنطوي عليه هذه الحياة من أحداث، ولكنه يدرك ببـصيرته أن الـنقل الحرفي لهذه الحياة يذهب رونق الكلام، ويدرك أيضاً أن حرفية الوصف ليست من سمات الشعر، فالشعر نقل للتجربة، وهو نقل أمين لها، ولكن من وجهة نظره هو. فإذا أراد الـشاعر أن يوصل تجربته "فلا بد له من أن يبعث في نفس القارئ صورة مماثلة للتي في نفسه، ولا بد بواسطة الألفاظ أن يحرك خيال قرائه. بل أكثر من هذا لا بد له بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه بحيث تصبح تجاربهم بقدر الإمكان تقليداً صحيحاً لتجاربه، يجب عليه أن يجعل منها رمزاً لتلك التجارب، وعليه دائماً أن يجمع بين مقدرته على التعبير كما في نفسه بذلك الرمز، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء"[٢].

إن الـشاعر يـستخدم ألفـاظ اللغـة استخداماً آخر، ينأى بها عن المواضعات اللغوية والمعجمـية، إلـى دائـرة المجاز والتخييل، وهذا الاستخدام لا يدل على عجز الشاعر، بل إنه -علـى العكـس من ذلك- يدل على مدى اقتداره وتفننه في التعبير. ولو كان استخدام المجاز عجـزاً لمـا ورد في القرآن الكريم وهو الكلام الإلهي الذي يرقى على كل كلام. فالمجاز -على سبيل المثال- يجب أن لا ينظر إليه من وجهة نظر منطقية، وإنما من وجهة نظر جمالية، يبحث فـيه المتلقي عن مواطن الجمال والعناصر المشكلة له، ولو كان المجاز كذباً..لكان أكثر كلامنا فاسداً"[٣]. والتعبير المجازي ليس بكذب "لأنهم جميعاً متواطئون عليه، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه"[٤].

---

(١) مصطفى، فائق وعلي، عبد الرضا: في النقد الأدبي الحديث، ص ١٩.

(٢) كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٣٤.

(٣) ابـن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، بشرح وتحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م، ١٣٧٣هـ ، ص ٩٩.

(٤) المصدر السابق، ص١٢٧. وانظر الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٩١.

إن محاكمة الشعر بمنظار الصدق والكذب ليس من الشعر في شيء، فالكذب "من خصوصيات فن الشعر الرفيع المتحرر من قيود الواقع بما فيه من القيم والشعائر الدينية والأشياء الثابتة. وهو أحد المظاهر الانقلابية في ماهية الشعر بوصفه طاقة مسكنة بخساسية جمالية محايثة، وغريزة ممهورة بمبدأ الرفض وهدم الاحتذاء مهما جلت قدرته، ومن ثم كان، ولا يزال، مآل الشعر هو البحث والتجريب المستمر لخلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة"(١).

ب- الغلو والإغراق والمبالغة: (٢)

لقد أسهمت نظرة النقاد إلى المضمون الشعري، باعتبار الصدق والكذب، العديد من المصطلحات التي تداولها النقاد في مؤلفاتهم بصورة تدل- في أحيان كثيرة- على اضطراب في التحديد، حيث وردت في كثير من المؤلفات دالة على معنى مترادف خال من الفروق فيما بينها.

وقد استخدم قدامة بن جعفر مصطلحي الغلو والمبالغة للدلالة على معنى واحد، ولكنه يربط لجوء الشاعر إلى الغلو والمبالغة بماهية الشعر التي تقوم على التصوير والمبالغة، وهي نظرة تدل على وعي بهذه الماهية، ولذلك فهو يفضل الغلو على الاقتصار على الحد الأوسط – كما يسميه- ويقول : "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً"(٣). وهو يهاجم الذين عابوا على الشعراء لجوءهم للغلو، لأن هؤلاء الشعراء "أرادوا المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت"(٤).

---

(١) حمادي، عبد الله: فصل الدين عن الشعر، ص١٠٣.

(٢) كتبت في هذا الموضوع رسالة ماجستير للطالب عمر البركات، بعنوان:مذهب الغلو في الشعر: دراسة في النقد العربي القديم، إربد جامعة اليرموك ، ١٩٩٩.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٤.

(٤) المصدر السابق، ص٩٤، وانظر تأثر الحاتمي به: حلية المحاضرة، ١/١٩٥.

إن قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين دافعوا عن الشعراء في استخدامهم للغلو، وربما كـان للـثقافة اليونانية الأثر الأكبر في تشكيل هذا الرأي النقدي لديه، فهو يشير إلى أن مذهب الغلـو أساس في الشعر اليوناني[1]. ولذلك فإنه يرفض آراء النقاد في أبيات الغلو التي اشتهرت في الكتب النقدية، ومنها قول النمر بن تولب:

أبقـى الحـوادثُ والأيّـامُ مـنْ نَمِـرٍ   أشباهَ سيفٍ قديمٍ إثرُهُ بادي
تظـلُّ تحفِـرُ عـنهُ إنْ ضـربْتَ بِـهِ   بُعْـدَ الذّراعينِ والسّاقينِ والهادي

وقول أبي نواس:

وأخَفْـتَ أهْـلَ الـشِّرْكِ حتّـى إنّـهُ   لَتَخـافُكَ النُّـطَفُ التي لمْ تُخْـلَقِ[2]

ويـرى أن استخدام الغلو في الشعر له ما يبرره، إذا انطوى الغلو على وظيفة فنية تفيد المـبالغة في الصفة، وإحداث الأثر في المتلقي، وبذا تمثل نظرة قدامة إلى الغلو في الشعر نقداً فنـياً يهتم بطريقة التعبير القولي، لا بما ينطوي عليه التعبير من مضامين، فللشاعر الحرية في اسـتخدام الأسلوب المناسب في التعبير عن مبتغاه، ولا يحاسب إلا بمقدار إجادته للأسلوب الذي يسلكه، سواء أكان الغرض الذي يخوض القول فيه حقاً أم باطلاً. وهي فكرة نبعت من فصله بين الـدين والـشعر، فالدين خصوصية للشاعر، بينما الشعر ينطوي على خصوصيته الذاتية التي تميزه عما سواه.

ويبدو أثر السلطة واضحاً في توجه الشعراء إلى استخدام الغلو في شعرهم، فالممدوح لم يعـد يقبل ما يسقطه عليه الشعراء من صفات واقعية تدل على شجاعته وكرمه وقوته، بل إنهم ساقوا الشعراء إلى المبالغة والإغراق في الصفات التي يطلقونها عليهم، وهذا ما يدل عليه الخبر الـذي أورده المرزباني في كتاب الموشح عن تعليق عبد الملك بن مروان على أبيات كثيّر بن عبد الرحمن التي يقول فيها :

---

[1] انظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٤.

[2] المصدر السابق، ص ٩٢.

علــى ابــنِ أبــي العاصي دِلاصٌ حصينةٌ   أجـــادَ المُـــسَدِّيْ ســـرْدَها وأذالَهـــا
يَـــؤودُ القَـــومَ حمْـــلُ قتيـــرِها   ويستـــضلعُ القـــومُ الأشـــمُّ احـــتمالَها

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحبّ إلى من قولك. ألا قلت كما قال الأعشى:

وإذا تجـــيءُ كتيـــبةٌ ملمـــومةٌ   خرْســـاءُ تُغْـــشي مـــنَ يـــذودُ نِهالَهـــا
كـــنْتَ المقـــدَّمَ غيـــرَ لابِـــسِ جُـــنَّةٍ   بالـــسّيفِ تـــضرِبُ مُعْلِمـــاً أبطالَهـــا[1]

فالأوصـــاف التـــي ذكرها كثّير في شعره أوصاف واقعية، أقرب إلى الحقيقة منها إلى الخـــيال، وهـــذا ما لم يرض عبد الملك، وقد تنبه كثير إلى ما يقصده عبد الملك بن مروان من مقارنـــته بـــين بيتيه وبيتي الأعشى، فردّ عليه قائلاً: يا أمير المؤمنين، وصف الأعشى صاحبه بالطـــيش والخـــرق والتغرير، ووصفتك بالحزم والعزم، فأرضاه"[2]، لأنه يعلم أن الخليفة يريد المبالغة في الوصف، ولا يكفيه أن يصف الشاعر حاله التي كان عليها قبل المعركة وأثناءها.

إن الحكم الذي أطلقه عبد الملك على شعر كثّير يندرج تحت معايير الجودة الشعرية التي تحكمهـــا –فـــي هـــذا المقـــام– ســـلطة المتلقـــي، وهو حكم لا يرتبط بالشعر ارتباطه بالمتلقي – وربمـــا المـــبدع–، لأن الـــشاعر لا يلجأ إلى المبالغة إلا إذا أيقن أن ذلك ما يطلبه المتلقي، فالـــشاعر يضع في حسابه متلقياً ضمنياً يشاركه في صوغ إبداعه ويؤثر في إنتاجه، فالشاعر لا يصنع الطغاة كما يقول عبد الله الغذامي[3]، لأن الشعراء كانوا يستجيبون لإرادة الممدوح ، فليس مـــؤكدا "أن كـــل ممـــدوح يعلم أنه إذا لم يعط هذا المداح فإنه سينقلب إلى هجّاء"[4]؛ لأن سلطة

---

[1] المرزباني: الموشح، ص ١٩٢، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتحقيق محمد محمد حسين، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٤، ص٨٣، ملمومة: مجتمعة، نهالها: رماحها، جنة: الترس.

[2] المصدر السابق، ص ١٩٢.

[3] انظر، الغذامي، عبد الله، واصطيف، عبد النبي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، ط١، ٢٠٠٤ ، ص٤٥.

[4] المرجع السابق، ص ٥٠.

الممدوح السياسية أعلى من سلطة الشاعر ،خاصة إذا كان الممدوح خليفة أو أميرا. والمثال الذي صنعه الشعراء للممدوح ليس القصد منه إيجاد الطاغية،بقدر ما توخوه من دفع الممدوح إلى التحلي بصفات المثال.

ويورد المرزباني خبراً آخر لا ينفصل عن الخبر السابق في بروز سلطة المتلقي بشكل واضح في صياغة المعايير التي يحكم من خلالها عن جودة النص الشعري، ولكنها في هذا الخبر سلطة لغوية لا سياسية، صدرت عن نحوي لغوي. يقول "حدثنا محمد بن يزيد النحوي، قال: أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره...وعدل فيه عن الإفراط"[1]. فالنحوي ليس همه الأول أن يتذوق الشعر أو يطلع على جماليات البيت الشعري، بل إن جلّ ما يهمه أن يكون المعنى مفهوماً واضحاً يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها.

ويبين القاضي الجرجاني أن آراء النقاد قد اختلفت في النظر إلى الشعر باعتبار الصدق والكذب، وما تفرع عنها من مصطلحات الإغراق والغلو والمبالغة، فقد أصبحت نظرتهم على أساس قبول المبالغة والإفراط، ولكن الخلاف بين النقاد ارتبط بدرجة المبالغة والإغراق لدى الشعراء. فالإفراط– كما يقول القاضي الجرجاني–: "مذهب عام في المحدثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح رادّ"[2].

وهي إشارة واضحة من القاضي الجرجاني على مدى الأثر الذي أحدثه الزمن، وما ارتبط به من رقي في الحضارة والثقافة، في نظرة النقاد والشعراء إلى استخدام الكذب بدرجاته المختلفة، ولكن القاضي الجرجاني لا يعطي الشاعر حرية كاملة في استخدام ما يشاء، بل إنه قيده بحدود ورسوم، فإن تجاوزها وقع في الإحالة والإغراق، وأصبح عرضة للنقد والهجوم، لذا يرى أن للإفراط رسوماً "متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز الوصف حدها جمع بين القصد

---

(1) المرزباني: الموشح، ص٣٠٩-٣١٠.

(2) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤٢٠.

والاستيفاءِ، وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق، والباب واحد، ولكن له درج ومراتب"[١]. لذلك فهـو يرى أن قول أبي نواس:(وأخفت أهل الشرك...البيت) [٢]"من المحال الفاسد..وكل هذا عند أهـل العلم معيب مردود، ومنفي مرذول، وإن كان أهل الإغراب وأصحاب البديع من المحدثين قـد لهجوا به واستحسنوه وتنافسوا فيه"[٣]. فالقاضي الجرجاني نظر إلى ما في البيت من إحالة وإغـراق ولـم ينظـر إلى الأسلوب التي عبر فيه أبو نواس عن عموم الأثر وقوته، ومحاولة الـشاعر تـصوير مهابة الممدوح، وإدراك الغاية في نعته. فما يهمه هو صواب المعنى، بغض النظر عن رؤية الشاعر وطريقه في إيقاع هذا المعنى، لذلك فهو يرى أن أبا الطيب في قوله:

وضاقتْ الأرضُ حتّى كانَ هاربُهُمْ　　　إذا رأى غيرَ شيْءٍ ظنَّهُ رَجُلاً

قد "بالغ حتى أحال وأفسد المعنى"[٤] .

فلا يهمه تصوير المتنبي لحالة الفزع والخوف التي وصل إليها الهاربون بحيث أنه أصبح يتخيل وجود أشياء لا وجود لها، فيدب الرعب في قلبه.

ويـبدو أبو هلال العسكري أكثر اهتماماً من النقاد السابقين في تمييز هذه المصطلحات، ويدل استخدامه لها على معرفته الفروق بينها، ومن اللافت للانتباه أن يضع فصلاً للمبالغة وآخر للغلـو بوصفهما بابين من أبواب البديع[٥]. فيعرف المبالغة بقوله: "أن تبلغ المعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة منه على أدنى منازله وأقرب مراتبه"[٦] بينما يعرف الغلو بقوله: "تجاوز حد المعنى والارتفاع به إلى غاية لا يكاد يبلغها"[٧]. فالغلو أعلى درجة في الكذب

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٢. وانظر أمثلته، ص ٤٢٠-٤٢٣.

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٢٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٢٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٦٣.

(٥) انظر العسكري: الصناعتين، ص ٣٦٥/٣٥٧،وإلى ذلك أشار الباقلاني، انظر إعجاز القرآن، ص ٧٧.

(٦) العسكري: الصناعتين، ص ٣٦٥.

(٧) المصدر السابق، ص ٣٥٧.

والمــبالغة، والمــبالغة أصبحت مطلباً عاماً، وخاصة في القصائد المدحية، التي لم يعد الممدوح فيها يتقبل التعبير الواقعي.

وربمـــا كانـــت المقولة التي تناقلتها الكتب النقدية القديمة التي تتعلق بالحوار النقدي بين النابغة الذبياني وحسان بن ثابت في قوله:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمعْنَ بالضّحى   وأسيافُنا يقطرْنَ – منْ نَجْدَةٍ – دَمَا[1]

من أقدم الإشارات إلى أهمية المبالغة في إيقاع الأثر في المتلقي من جهة، والتعبير عن الغرض من جهة أخرى، وتدل هذه الإشارة على فهم واعٍ من النابغة الذبياني لماهية الشعر القائمة على أساس الكذب الفني، وإن الشاعر لا ينبغي عليه استخدام الحد الأدنى من الصفة في شعره، بل إن قـيمة شعره تكمن في مقدار مبالغته وخروجه عن وصف الواقع بكلمات الواقع وصوره. بشرط أن لا يخــرج الــشاعر إلى حد الإحالة، فمن عيوب الشعر "أن يخرج فيه إلى المحال، ويشوبه بسوء الاستعارة وقبيح العبارة"[2]. وربما كانت هذه إشارة خفية من أبي هلال العسكري بوجوب التعبيــر عــن الكذب بما يناسبه من العبارات والاستعارات، فالكذب قد يستحسن في المعرض الحسن، والأسلوب الواعي، وهذا ما أشار إليه حازم من استحسان لجوء الشاعر إلى التمويهات لإخفاء مواطن الكذب[3].

ويشير أبو هلال العسكري إلى تخبط الآراء النقدية بخصوص أبيات الإغراق والغلو، فبعضهم يعدّه عيباً، وبعضهم الآخر يستحسنه. وليس أدل على ذلك من اعتبارهم بيت الأعشى:

فتىً لو ينادي الشّمْسَ ألقَتْ قناعَها   أو القَمَرَ الساريْ لألْقى المَقالِدا

بأنه "أمدح بيت قالته العرب"[4] على الرغم من اعتبارهم إياه من أبيات الغلو"[1] فلو كان مذموماً لاتصافه بالغلو لما اعتبر غاية المدح وأمدح بيت قالته العرب.

---

(1) انظر ابن رشيق: العمدة، ٢/٥٣.

(2) العسكري: الصناعتين، ص ٣٦٣.

(3) انظر ص ٢١٥-٢١٦ من هذه الرسالة.

(4) العسكري: ديوان المعاني، ١/٢٤.

ويربط ابن رشيق القيرواني بين الإغراق والغلو وبين المحال، ويراه مما يشين الشعر، ويدل دلالة واضحة على ضعف الشاعر وعجزه عن التعبير، فالمبالغة في صناعة الشعر "كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك على السامعين، وإنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام أن تمكنه، ولا يتعذر عليه، وتنجذب كلما أرادها إليه"(٢)، ويبدو من الأمثلة التي أوردها ابن رشيق للغلو والإغراق أنه يرفض أن يلجأ الشاعر إلى ما يعلم من قوله أنه كذب، ولذلك فهو يطلب من الشاعر أن يحتال لقوله ما يوهم السامع بصدقه، ويلهيه عن موطن الكذب "فإن العرب إنما فُضّلت بالبيان والفصاحة، وحلا منطقها في الصدور وقبلته النفوس لأساليب حسنة، وإشارات لطيفة، تكسبه بياناً وتصوره في القلوب تصويراً، ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء، وقد رأيناهم احتالوا الكلام حتى قربوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها"(٣).

فابن رشيق لا ينكر على الشاعر المبالغة في وصفه وتصويره، ولكنه يشترط عليه أن يضمن قوله ما يشعر السامع بأن كلامه مبالغة بنيت على حقيقة واقعة، احتال لها الشاعر بالمجاز والاستعارة ليبلغ الحد الأعلى في الصفة. فالمبالغة التي تنتجها الاستعارة لا تعدُّ كذباً، لأن الاستعارة- كما يقول ابن جني-: "لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة"(٤). ولكن الشاعر مطالب بحسن استخدام الاستعارة لتكون المبالغة الناتجة عن هذا الاستخدام مقبولة ولا تصل إلى حد الإحالة التي يمقتها السامع. ولكن ابن رشيق- مع ذلك كله- يفضل التقديم الحسي للمعنى، فأحسن الإغراق لديه "ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو أما شاكلها، نحو كأنّ ولو ولولا"(٥)

---

(١) انظر، المصدر السابق، ١/٢٤.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ٢/٥٤.

(٣) المصدر السابق، ٢/٥٣.

(٤) المصدر السابق، ١/٢٧٠.

(٥) المصدر السابق، ٢/٦٤.

وأن خير الكلام لديه "الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها"[1]. ولكن ذلك لا يمنع الشاعر من المبالغة، لأنه يرى أنه "لو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة إلى كثير من الكلام"[2].

إن ابن رشيق يطالب الشاعر أن يراعي مقتضيات التلقي الشفاهي وأن يأخذ بعين الاعتبار أن كلامه موجه إلى متلقٍ شفاهي، ينتظر من الشاعر أن يوصل رسالته إليه، لذلك ينبغي عليه أن يحتال في كلامه بكل الوسائل التي تمكنه من ضمان وصول الرسالة إلى ذهن المتلقي، وأن لا يلجأ إلى استخدام ما من شأنه أن يعيق وصولها إليه.

ولا يبدو ابن سنان الخفاجي مختلفاً عمن سبقه من النقاد، فهو يوافقهم في تفضيل المبالغة التي لا تصل حد الإحالة، وإنما المبالغة التي ينتجها استخدام الشاعر لأساليب الشعر المتنوعة،فهو لا يفرق بين المبالغة والغلو عندما يقول: "وأما المبالغة في المعنى والغلو فإن الناس مختلفون في حمد الغلو وذمه، فمنهم من يختار، ويقول أحسن الشعر أكذبه، ومنهم من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة، والذي أذهب إليه هو المذهب الأول في حمد المبالغة والغلو؛ لأن الشعر مبني على الجواز والتسمح"[3]، ولذلك فهو يعيب بيت أبي نواس (وأخفت أهل الشرك...) [4] ويعتبره من الإفراط الخارج عن الحقيقة.

ويتوقف عبد القاهر الجرجاني عند التشبيه المعكوس، مبيناً الأثر الذي تحدثه المبالغة الناتجة عن استخدام الشاعر لهذا النوع البلاغي، بحيث إن المتلقي لا يلتفت إلى ما فيه من تمويه للكذب، لأن الشاعر شغله عن ذلك بما أحدثه فيه من الأثر والاستغراب، فهو يعلق على قول الشاعر:

وبدا الصبّاحُ كأنّ غُرّتَهُ　　　وجْهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدَحُ

---

[1] المصدر السابق، ٢/٦٠.

[2] المصدر السابق، ٢/٥٥.

[3] ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٦٣.

[4] المصدر السابق، ص ٢٦٣.

بأنه "يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه، لأنه وضع كلامــه وضــع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعــوى، ولا إشــفاق من خلاف مخالف..والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص وحدث بها من الفرح عجيب"(١). فلا يخرج عبد القاهر الجرجاني عن نظــرته العقلــية المنطقية في تناوله للشعر، على الرغم من عمق تأويله للأبيات الشعرية التي يتــناولها، فالذي يسوغ المبالغة- في رأيه- أنها أوهمت السامع بأنها مبنية على قياس منطقي لا كذب فيه، إنه الخيال الجميل الذي تقبله النفس وترتاح لسماعه، ولا تتعامل معه بوصفه كذباً.

ولا يــبدو ابــن الأثيــر مخــتلفاً في نظرته إلى المبالغة والغلو، وهو يستخدم مصطلح (الإفراط) للدلالة على ما يمكن أن تحمله المصطلحات الثلاثة "المبالغة والغلو والإغراق"، إلا أن فــي كلامــه مــا يشير إلى استبعاد الإغراق الذي يصل إلى حد الإحالة ويدخل في باب الكذب المجــرد، فهو يقول: "وأما الإفراط فقد ذمه قوم من أهل هذه الصناعة وحمده آخرون، والمذهب عندي استعماله، فإن أحسن الشعر أكذبه، بل أصدقه أكذبه، لكنه تتفاوت درجاته، فمنه المستحسن الذي عليه مدار الاستعمال ومنه قول بشار(٢):

إذا ما غضِبْنا غضْبَةً مُضَرِيَّةً ... هتكْنا حِجابَ الشَّمسِ أوْ تُمْطِرَ الدَّما

وابــن الأثير يمقت الإفراط الذي يؤدي إلى محض الكذب، الذي تدركه النفس ويتوقف علــيه نجــاح تلقــيها وتواصــلها، أما الكذب المستحسن فهو ما تتجاوزه النفس إلى التفكير في جماليات النص الشعري التي تتخفى وراء هذا الكذب.

ويتفرع الكذب لدى حازم القرطاجني إلى أنواع مختلفة، بحيث يلاحظ الأثر المنطقي في نظرته إلى الكذب ومحاولة تحديده باصطلاحات تبين سمات كل نوع، فالاختلاق الإمكاني "الذي لا يعلــم كذبــه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى علمه من خارجه أيضاً"(٣). والاختلاق

---

(١) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٢) ديوان بشار بن برد، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور، تونس-الجزائر، الشركه التونسية- الشركة الوطنية، ١٩٧٦، ١٨٤/٤.

(٣) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦.

الامتناعـــي أو الإفراط الامتناعي "الذي يعلم من خارج القول إنه كذب ولا بد"[1] ويتدرج الكذب لديه من الممكن إلى الممتنع والمستحيل[2].

لقــد كان همّ حازم متمثلاً في الدفاع عن الشعر، بأنه لا يبنى جميعه على الكذب، لذلك حاول أن يسوغ وقوع الكذب في الشعر، ويبين أن استخدامه لا يعدّ عيباً من الشاعر، شريطة أن لا يــصل إلى المحال، "فالكذب الإفراطي معيب في صفة الشعر إذا خرج [من] حد الإمكان إلى حــد الامتناع أو الاستحالة"[3]، لأن الشعر الذي يلجأ فيه قائله إلى الإحالة يفقد فائدته ووظيفته، ويقطــع عــرى التواصل مع المتلقي، فتنعدم الغاية التي وجد الشعر من أجلها. "وكلما توافرت دواعـــي الإمكـــان كان الوصف أوقع في النفس، وأدخل في حيز الصحة"[4]. فالمتلقي لا يتأثر بالشعر الذي يتضمن الكذب المجرد الذي يعلم كذبه من خارج القول، وبهذا يفقد النص الشعري خــصوصيته، ويــتحول إلـــى مجـــرد خبر يتلقاه السامع بالتكذيب المجرد دون وجود أي تأثر للإعجاب أو الانفعال. ولذلك فهو يعيب على النقاد الذين "استحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقــيقة إلـــى حيـــز الاستحالة"[5]، حفاظاً على سلامة التلقي "فلا يضيع المعنى في متاهة من المبالغات البعيدة، فهو يريد الحفاظ على القراءة معافاة وعلى المتقبل وهو قادر على حلّ إشكالية النص الممكن لا النص المستحيل"[6].

ويتنـــبه حـــازم القرطاجني إلى أثر السلطة في صياغة المعايير النقدية، لذلك يطلب من الشاعر أن يراعي في مدحه للخلفاء "أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجباً إلى تقريظهم بما يكون من ذلك

---

(1) المصدر السابق، ص ٧٦.

(2) انظر تعريفه لكل من هذه الأنواع، المصدر السابق، ص ٧٦-٧٧.

(3) المصدر السابق، ص ٧٩.

(4) المصدر السابق، ص ١٣٣.

(5) المصدر السابق، ص ١٣٤.

(6) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ١٩٣.

نافلـــة وفضلاً"[١]. على أن لا يفارق الهدف الأساسي من المدح والوصف وهو "تصوير النموذج الإنساني الذي يحتوي الفضائل"[٢]، فالشاعر يضفي الصفات الحميدة على الممدوح رغبة منه في تغيير سلوك ما لدى ممدوحه، من خلال الأثر الذي يحدثه في نفسه، وهي صفات مثالية يتخيلها الشاعر في أنموذج مثالي يجمع الصفات كلها. يسقط على الممدوح ما يراه ملائماً منها وما يظن أن الممدوح يطلبه ويتأثر له ويجيز عليه.

وقـــد دافـــع حازم القرطاجني عن الكذب في الشعر وربطه بالأثر الديني، إذ إن الكذب الاختلاقي "لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له، إذ لا استدلال على كونه كذباً من جهة القول ولا العقل. فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين، وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضاً في الدين، فإن الرسول– صلى الله عليه وسلم– كان ينشد النسيب أمام المدح، فيصغي إليه ويثيب علـــيه"[٣]. وبـــذا لا يبقى عذر لقادح أن يذم الشعر من جهة صدقه وكذبه، فالشعر ليس خبراً أو حدثاً تاريخياً يحتمل التصديق والتكذيب، وإنما طريقة الشعر في إيصال الخبر قائمة على المبالغة والاحتيال بفنون القول وأساليبه.

مـــن ذلك كله يظهر تباين النقاد والشعراء في النظر إلى الشعر باعتبار صدقه أو كذبه، وهـــي آراء– وإن ظهر التباين عليها– إلا أنها في أساسها لا تقوم على الاختلاف، وحتى أولئك الذين فضلوا الشعر لاتصافه بالصدق كانوا يعرفون أن التعبير الصادق قد يقوم على استخدام لغة مغايـــرة للاستعمال الواقعي المتواضع عليه، ولا يؤثر ذلك في صدق القول. وهذا ما عبر عنه ابـــن قتيبة في قوله: "ولو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا فاسداً"[٤]. فالمجاز القائم على تفجير طاقـــات اللغـــة الكامـــنة يعد أحد الأسباب التي دعت إلى القول بوجود الكذب في الشعر، وهو مستعمل بشكل كبير في لغة التواصل اليومي التي تقوم في معظمها على المجاز.

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٧٠.

(٢) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص٢١٧.

(٣) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء ص٧٨-٧٩.

(٤) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ٩٩.

ولكن ذلك لا يمنع من رفض المبالغة في الوصف من قبل النقاد، وحتى الشعراء أنفسهم، لأن المبالغة الشديدة توقع في النفس الوهم بوجود الكذب، وهذا يتعارض والوجود الشعري الذي يحمـــل- فـــي النهاية- وظيفة توصيلية تقوم على نقل رؤى الشاعر وأحاسيسه إلى المتلقي من جهة، وإحداث الأثر في المتلقي من جهة ثانية، ووظيفة إفهامية تعليمية من جهة ثالثة، فإذا شعر المتلقي أنه أمام نص إخباري يقوم في أساسه على الكذب امتنع عن استقباله وتلقيه، وربما يُكتفى في تلقيه عند مجرد التكذيب والرفض.

إن لجـــوء الشاعر إلى المبالغة الممقوتة يدل- من بعض الجوانب- على ضعفه وعجزه عـــن التعبيـــر بـــالكلام الملائـــم للمقام، متناسياً أن الشعر- في نهاية الأمر- موجه إلى العقل والـــشعور، وهما أمران يرفضان تقبل الكلام الذي يتعارض معهما، فالشاعر مهما بالغ وأغرق فـــي المـــبالغة، فـــإن هدفه- في النهاية- إحداث مفاجأة لوعي المتلقي وإجباره على التعامل مع الـــنص والتواصـــل معه، بما يحويه من مهيئات وبواعث تستحوذ على وعيه وتدفعه إلى قراءة النص والاستمتاع به.

والـــنص الـــذي يوفـــر المتعـــة واللذة للقارئ يولد طاقة إبداعيـــة جديدة لدى المتلقي، ربما تفوق الطاقة الإبداعية الأولى لدى منشئه، وكلما كـــان النص ممتعـــاً، بما يمتلك من تعددية الـــتأويل، كـــان نـــصاً خالداً، وربما جاءت المتعة نتيجة الصياغـــة المتميـــزة للكلام الحقيقي الصادق، ولكنها- بالضرورة- ناتجة عن انزياحات واعية ومنظمة من المبدع، من خلال المجاز بأنـــواعه المختلفة، فللشاعر أن يبالغ- وربما يغرق- ،ولكن مبالغته ينبغي أن تقدم بأسلوب فني جمـــيل وممـــتع، يشغل المتلقي عن التفكير في حقيقة المبالغة الموجودة، إلى التفكير بما ينطوي علـــيه الـــنص مـــن جماليات، وهذا ما أراده حازم القرطاجني من خلال تأكيده على ضرورة

اســتخدام التمويهات التي تطوي محل الكذب، وتجعل المتلقي يقبل النص بعيداً عن معايير العقل والفكر، فيقبله من غير فكر أو روية[1].

ج- التناقض:

إذا كان العقل هو- في المحصلة الأخيرة- الفيصل في الحكم على جودة النص الأدبي، فإنه يقتضي أن تأتي مكونات النص وعناصره متوافقة مع متطلبات العقل والفكر، إذ إن أي خلل قــد يعتــري الشعر يؤدي- بالضرورة- إلى خلل في عملية التلقي، ولهذا حرص النقاد العرب القدامى على انسيابية التلقي واستمراريته، وتخليصه من الشوائب والهنات التي تكدر صفو هذه العملــية، فجاءت معاييرهم لجودة الشعر- في مجملها- للحفاظ على هذه الانسيابية، ولذلك كان الكذب المجرد- بوصفه مانعاً لتواصل عملية التلقي- مرفوضاً من النقاد والشعراء.

إن التناقض يعني- فيما يعنيه- الكذب، وربما يكون من أقبح أنواع الكذب التي يرفضها العقل والمنطق، ولكن معالجة النقاد للتناقض كانت- في معظمها- على درجة عالية من الوعي والعمــق، بحــيث أصــبح التناقض دليلاً- في بعض الأحيان- على اقتدار الشاعر وتمكنه من صــنعته. ومــا يعدّ تناقضاً اعتبره الرسول -صلى الله عليه وسلم- من سحر البيان وجماله[2]، والجــاحظ يــشير إلى الأمر نفسه عندما تحدث عن ازدواجية النظر إلى الأشياء، فكل شيء قد يحمــل الشيء وضدّه، والإنسان نفسه خليط من الخير والشر. يقول الجاحظ: "ويزعمون أنهم قد يمدحــون الــشيء الــذي قد يهجون به، وهذا باطل، فإنه ليس شيء إلا وله وجهان [وطرفان] وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين"[3]، فما يعدّ تناقضاً

---

(1) انظر، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٨٥.

(2) انظــر المناظرة بين عمرو بن الأهتم والزبرقان بن بدر أمام الرسول صلى الله عليه وسلم، الجاحظ: البيان والتبيين، ٥٣/١، ٣٤٩.

(3) الجاحظ: الحيوان، ١٧٤/٥-١٧٥.

مـــن الـــبعض قد يكون اختلافاً في طبيعة النظر إلى الشيء. ولكن هذا الأمر لا يعني أن يمدح الإنسان بما يذم به، كأن يمدح بالصدق ويذم بالكذب في الوقت نفسه.

وإذا كـــان الشعر تعبيراً صادقاً عن ذات الشاعر، فإنه من الطبيعي– والأمر كذلك– أن يظهـــر التـــناقض بين ثنايا شعره، لأن الإنسان متناقض بطبعه، يمدح إذا فرح، ويذم إذا غضب وكره، وما يرضيه في وقت قد لا يرضيه في آخر، والشعر تعبير عن خلجات النفس وأحاسيسها فـــي لحظة من اللحظات، وقد يحاسب الشاعر على تناقضه في القصيدة الواحدة، أما أن يحاسب علـــى ذلـــك فـــي قصائد مختلفة قيلت في أحوال مختلفة، فإن الأمر قد يبدو غريباً وخارجاً عن المعقـــول، فليس من العدل أن يحاسب امرؤ القيس على مقولتين متناقضتين، ربما كان الفاصل الزماني بينهما سنوات عديدة، فقد عاب النقاد عليه قوله:

لـــــنا غَـــــنَمٌ نُـــــسوّقُها غِـــــزارٌ   كـــــأنَّ قُـــــرونَ جِلَّـــــتِها العِـــــصِيُّ
فـــــتَمْلأُ بيتَـــــنا أَقْطـــــاً وسَـــــمْناً   وحَـــــسبُك مـــــنْ غنـــــىً شَـــــبَعٌ وَرِيُّ

وقوله:

فلـــوْ أنَّ مـــا أسْـــعَى لأدْنـــى معيشَـــةٍ   كفانـــيْ، ولـــمْ أَطْلُـــبْ، قلـــيلٌ مـــنَ المالِ
ولكِـــنَّما أسْـــعَى لِمَجْـــدٍ مُـــؤثّلٍ   وقـــدْ يُـــدرِكُ المجْـــدَ المُـــؤثَّلَ أمثالـــي

فيـــرى قدامـــة أن امـــرأ القيس استعمل التناقض "باقتدار وقوة، وتصرف فيه إحسان وحذاقة"[(١)] ويرى أن الشاعر لم يناقض نفسه "فالمعنيان في الشعرين متفقان، إلا أنه زاد في أحدهما زيادة لا تـــنقض مـــا في الآخر، وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني التي لا تتناقض...فالمعنيان اللذان ينبئان عن اكتفاء الإنسان باليسير متوافقان في الشعرين، والزيادة في الشعر الأول التي دل بها على بُعد همته ليست تنقض واحداً منهما"[(٢)]. وهذه نظرة عميقة إلى الشعر ربما كان مبعثها الآراء النقدية التي ينطلق منها قدامة،وهي متعلقة بمحاسبة الشاعر بمدى إجادته للصياغة، بغض

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٧، وانظر، المرزباني: الموشح، ص ٢٢.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص ٦٧-٦٨.

النظـــر عن الموضوع الذي يتناوله. ولذلك يقول في تعليقه على أبيات امرئ القيس: "ومع ذلك فلـــو قاله وذهب إليه لم يكن عندي مخطئا.. لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر"(١).

فالـــشاعر ليس راوياً للأحداث ولا ناقلاً للأخبار، ومسألة الصدق في الشعر مسألة فنية بحتة وربما لا يكون لها علاقة بماهية الشعر الذي تتبنى التقديم الفني البارع وسيلة أساسية لها، بغض النظر عن المعطيات- الخارجية- المرتبطة بها. فإن امرأ القيس- إن كان متناقضا- ربما تحـــدث عـــن حالين مختلفين، فهو يبدو قنوعاً في الأبيات الأولى، يكفيه في حياته اللاهية الأكل والشرب، ولكنه يبدو متحفزاً عالي الهمة في المجموعة الثانية، إذ يبدو باحثاً عن المجد والرفعة، وهما حالان قد يتعرض لهما الإنسان في سني حياته المختلفة، فيجب أن لا يحاسب الشاعر على ذلـــك، ونقـــد مـــن هذا النوع لا يمكن أن يكون موجهاً للنص الأدبي، بل إن الشاعر هو الهدف الأساســـي فـــي هـــذا النقد. ومثل هذا النقد يصبح "تعسفاً إذا امتد ليحاسب الشاعر على اختلاف مواقفه النفسية، أو تقلبها من قصيدة وأخرى...فإن لكل قصيدة موقفها وجوّها"(٢).

إن النظـــر إلى الشعر، باعتباره متناقضاً، محكوم بمواضعات اجتماعية ودينية وعقلية، تـــرفض التناقض وتعدّه في باب الاستحالة والكذب، والشاعر إذ يحكم بهذه المواضعات ويحاكم شعره على أساسها، ينبغي عليه ألاّ يظهر تناقضاً في القصيدة الواحدة، لأن التناقض يحول دون إتمـــام عملية التلقي، بل إن هذه العملية تتوقف عند ظهور آثار التناقض، متخلية عما وراءه من تقديم جمالي، فكيف إذا وقع التناقض في مطلع القصيدة، كما في قول زهير بن أبي سلمى:

حيِّ الدّيارَ الّتيْ لمْ يَعْفُها القِدَمُ   بلى وغيرَّها الأرواحُ والدِّيَمُ(٣)

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٨.

(٢) قصاب، وليد: دراسة في الآراء النقدية في الموشح، ص ٢٥٣.

(٣) المرزباني: الموشح، ص٥١-٥٢.

فالتـــناقض موجود لأنه "نفى في أول البيت تغير الديار بقدم عهدها، ثم أوجب ذلك في آخره"[١] وربمـــا يكون عذر الشاعر في ذلك أنه يبين السبب الذي أدى إلى تعفيه الديار وتغير ملامحها، فكأنـــه يخاطـــب شخصاً ماثلاً أمامه، أو أنه يعبر عن الحالة المضطربة التي يعيشها أمام حدث مؤثـــر يشكل موقفاً عاماً في الحياة الجاهلية، فالشاعر – أمام تغير المعالم والملامح- يقف حائراً بين ذكريات الماضي وأحوال الواقع.

ويـــبدو أن النظر إلى الشعر باعتبار تناقضه قد حال دون الوصول إلى جماليات النص الأدبـــي وخصوصية التقديم الشعري، التي أتعبت الشعراء في سبيل الوصول إليها، والحصول على ما من شأنه أن يبهج المتلقي ويشعره بالسعادة واللذة. فالتناقض سمة إخبارية وليست مكوناً شـــعرياً، ولا يحاســـب الشاعر بما يحاسب به الراوي، وربما كان من الأولى البحث في أسباب التـــناقض والحالة النفسية التي كان الشاعر يعيشها، لا أن يتوقف تلقي النص عند إبراز مظاهر التناقض فيه. فهل كان الشاعر عبد الرحمن بن عبد الله القس متناقضاً في قوله؟:

أرى هجْرَها والقتْلَ مِثْلينِ فاقْصِروا ملامَكُمْ فالقتْلُ أعفى وأيْسَرُ[٢]

إنه إنسان فارقته محبوبته، فيرى هجرها- في حالة من اليأس والقنوط- يشبه القتل لشدة ما سببه لـــه مـــن ألـــم وحزن، ولكنه يستدرك على نفسه قائلاً بأن القتل أهون عليه من هجرها. فأين التناقض في ذلك؟ ألا يصف الشاعر حالة نفسية شعورية عميقة يمرّ بها كل إنسان! إن استخدام الشاعر لفعل الأمر "فاقصروا" يدل دلالة واضحة على حالة الحزن المشحونة بالرجاء والغضب، الحزن لما أصابه، والرجاء بالتخفيف من اللوم والغضب ممن يلومونه.

إن ابن سنان الخفاجي يرى أن الشاعر- في قوله السابق- متناقض، وعيب عليه تناقضه أنـــه جار في قصيدة واحدة، ثم في بيت واحد. فالنقاد- في رأيه- "وإن كانوا تسمحوا في الشعر

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٢.

[٢] ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٣١.

أن يكون في البيت شيء وفي بيت آخر ما ينقضه، حتى يذم في بيت شيء من وجه ويمدح في بـيت آخـر مـن ذلك الوجه بعينه، وإنما أجازوا هذا لأنهم اعتقدوا أن كل بيت قائم بنفسه"[١]، متناسياً أن الشاعر لا يمكن أن يوقع نفسه في التناقض، خاصة وأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، لـذلك ينبغـي تأوّل ما قد ينطوي عليه النص الشعري من تناقض، لأنه لا بد أن يكون للشاعر تأويـل يـسوغ وقـوع التـناقض- إن وقـع- فـي شـعره، "فالـشعراء- فـي رأي الخليل بن أحمد- أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا"[٢]، لذلك ينبغي على المتلقي أن يحمل كلام الشعراء- ما أمكن- "على وجه من الصحة"[٣].

وقـد اتبع حازم القرطاجني الخطى نفسها، وتبدو آراؤه في التناقض نقلاً عن ابن سنان الخفاجـي، الذي أشار إلى جواز وقوع التناقض شريطة أن لا يكون في البيت الواحد إذا لم يكن متـصلاً بما قبله أو بعده "فأما إذا كان معنى البيت الواحد متعلقاً بمعنى البيت الأول، فإن الجمع بـين المتقابلـين فيهما من جهة واحدة غير سائغ، وإنما يجوز ذلك مع عدم الاتصال"[٤] .إلا أن حازمـاً- كعادتـه- يفصل الحديث في جهات وقوع التناقض، أو كما يسميها "الاستحالة الواقعة بفساد التقابل"[٥] ،وهذه الجهات أربع هي "جهة الإضافة وهي أن تكون نسبة شيء إلى شيء آخر مخالفة لنسبة ذلك الشيء إليه، مثل الضعف للعشرة بالقياس إلى نصفها، وجهة التضاد كالأسود والأبيض، وجهة الغنية والعدم كالأعمى والبصير وجهة السلب والإيجاب"[٦].

ويشترط حازم أن لا يقع التناقض في الصفة من جهة واحدة، فإذا وقع التناقض في جهة أخـرى، فـلا يعـدّ عيـباً، يقول حازم: "فضروب التقابل الأربعة إنما يصح منها ما لم يواف

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٠، وانظر الرأي نفسه عند القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٣٨.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٤) المصدر السابق، ص ١٣٩.

(٥) المصدر السابق، ص ١٣٧.

(٦) المصدر السابق، ص ١٣٧.

المـــتقابلان فـــيه مـــن جهـــة واحدة. ولكن نيط هذا بجهة وهذا بجهة"[1]. ويمثل عليه بقول ابن الرومي:

ولم يُخْلقوا أبطالَ بأسٍ ونَجْدةٍ ولكنّهُمْ بالرِّفقِ واللينِ أبطالُ

فجعلهم أبطالاً من جهة وغير أبطال من جهة"[2].

إن الـــشعر صناعة عقلية يحيط صانعها بكل أسرارها ودقائقها، وإذا كان من الممكن أن يقـــع الشاعر في التناقض في زمن كانت تسيطر فيه الشفاهية، فإن ذلك قد يعتبر نادراً في زمن الكتابـــية، والـــشاعر يعرض على عقله كل ما تجود به قريحته، لذلك فإن تناول الشعر باعتبار تناقـــضه أمر كان من المفروض إعادة النظر فيه، حتى تستقيم عملية التلقي وتتكامل عناصرها، فالـــشعراء "قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه"[3].

ويـــبدو أن النقاد العرب كانت تعوزهم الممارسات النقدية المباشرة على النص الأدبي، لـــذلك جـــاءت معظـــم أحكامهم خارجية، لا ينطلق فيها الناقد من النص ذاته، بل يسقط أحكامه العامـــة، التي يمكن تطبيقها على معظم أنواع الفنون الكلامية المختلفة، ويصبح النص الشعري أشـــبه ما يكون بالنص الخبري الذي يجوز تأويله على الصدق والكذب، فلو أطلق النقاد العنان لأذواقهم المجردة من أي تأثير خارجي، لجاءت أحكامهم أشد علقة بماهية النص الشعري، وأكثر قرباً من استكناه جمالياته وطاقاته الإيحائية والدلالية الكامنة في أعماقه.

---

(1) المصدر السابق، ص ١٣٧.

(2) المصدر السابق،ص١٣٨.وانظر تحليله لبيتي أبي نواس في وصف الخمرة، ص١٤١-١٤٣،وتحليل قدامة بن جعفر لها: نقد الشعر، ص١٩٧-١٩٨.

(3) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٤٤.

ثالثا: المعيار العروضي:

ســاهمت رحلــة البحث عن عناصر الاكتمال الجمالي للنص الشعري العربي القديم في الاهتمام بأدق التفاصيل وأعمقها، فلم يقف بحثهم في التقنين لعلم الشعر عند حدود اللفظ والمعنى والأســلوب، بل تعدّى ذلك إلى جوانب أخرى تعتبر أساسية في تحقيق عملية التلقي على الوجه الأكمل، وكان حظّ العناصر العروضية المشكلة للشعر العربي وافراً، بحيث انصب اهتمام كثير من النقاد والعروضيين، في ممارساتهم وتنظيراتهم النقدية، في البحث عما يحقق التناغم الصوتي والدلالــي ويحــافظ علــى عملية التواصل بين المتلقي والنص الأدبي، ولهذا لم يكن اهتمامهم بالتفاصيل الدقيقة أمراً مستغرباً.

إن المكــونات العروضــية هي التي ساهمت في تكامل البناء الشعري على هذه الهيئة، فالوزن والقافية والإيقاع عناصر ساهمت في خلود النص الشعري وتناقله عبر الأجيال، في زمن قلــت فــيه الكتابة وأدواتها، من خلال محافظتها على انتظام البناء الشعري، ما أدى إلى سهولة حفظــه في أذهان الناس. ولم تكن هذه العناصر لتحقق غايتها لولا انطوائها على مجموعة من المقومات والخصائص النوعية التي تمنحها القدرة على التأثير في المتلقي.

وقد جاء اهتمام النقاد بترابط أجزاء القصيدة ابتداءً من المطلع فالمقطع فالخاتمة ، تحقيقاً لانتظام العمل الأدبي وتناسقه وترابط أجزائه، لأن الترابط في العمل الأدبي يقابله اتساق وترابط فــي عملــية التلقــي، لــذلك فــإن الإخــلال بــأي شــرط مــن شروط هذه العناصر يؤدي – بالــضرورة– إلــى اضطراب في عملية التلقي، وربما أدى إلى توقفها وانقطاعها، خاصة إذا وقع الخلل في مطلع القصيدة وبدايتها.

أ- الوزن:

يعد الوزن في كثير من التنظيرات النقدية لدى النقاد العرب أساساً في التمييز بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، لما يقدمه الوزن من انتظام وتناسق داخل العمل الشعري، وإذا كان الـوزن أساسـاً مـن الأسس التي تحفظ للشعر انتظامه وانسيابيته، فإن الإخلال بأي شرط من شروط الوزن يؤثر بالتالي في انتظام النص الشعري وتماسكه.

لقـد أعلى الجاحظ من قيمة الوزن وعدّه دليلاً على مقدرة الشاعر وتفوقه، لأن رصف الكـلام على نظام محدد يتطلب جهداً خارقاً، وهو جهد لا يقدر عليه إلا من امتلك ناصية اللغة، إضـافة إلـى الموهـبة. ولذلك فإن الجاحظ يعدّ الوزن مميزاً أساسياً للشعر، "ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"[1] وهذا يدل على أن للوزن- لدى الجاحظ- تأثيراً لا يقـل عن الأثر الذي يحدثه الاستخدام المتميز للغة. خاصة إذا أضيف اللحن إلى الوزن، إذ لولا الوزن لما وجد اللحن الذي يملك زمام التأثير في المتلقي السماعي على وجه الخصوص.

كـان الوزن- مقترناً بالقافية- أحد العوامل التي ساهمت في المحافظة على خلود النص الـشعري، وخاصة في العصر الجاهلي، فقد كانت العرب في جاهليتها "تحتال في تخليدها، بأن تعـتمد فـي ذلـك على الشعر الموزون، والكلام المقفى"[2]، وبهذا فإن الوزن يضطلع بمهمتين أساسيتين : الأولى محافظته على ترابط النص الشعري، وسهولة حفظه في ذهن المتلقي، والثانية قدرتـه الفائقة على التأثير في المتلقي من خلال جريان الكلام بصورة منتظمة تتسق مع التلقي الـسماعي الـذي كـان يعد أهم أنواع التلقي، وخاصة في العصور الأدبية الأولى، لأن الشعر المـوزون سـهل الحفظ ، "فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلّت"[3].

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ١/٧٥.

(2) المصدر السابق، ١/٧٢.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٢٨٧.

وعلى الرغم من اهتمام الجاحظ بالوزن، إلا أنه لم يشر إلى شروط الوزن – فيما يعلم الباحث- بصورة مباشرة، إلا أن إشارته بأهمية "إقامة الوزن"[1] ربما تدل على ضرورة أن يكون الوزن تاماً غير مختلٍّ بما يشوبه من الزحافات والعلل التي تؤثر في انتظامه وانسيابيته، إضافة إلى ضرورة ملاءمته للغرض الشعري.

ويشير ابن قتيبة إلى أن الاختلال الوزني مدعاة لرداءة الشعر، لأن الاختلال يسبب كسراً لانتظام الكلام وتناسقه، ومثل هذا الشعر يجب أن لا يختار وينتقى، ولذلك يعلق على قول المرقش :

هلْ بالدِّيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ ... لو أنَّ حيّاً ناطقاً كَلَّمْ

يأبى الشّبابُ الأقورينَ ولاَ ... تغْبِطْ أخاكَ أن يُقالَ حَكَمْ

بقوله: "والعجب عندي من الأصمعي، إذ ادخله في متخيره[*]، وهو شعر ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الروي، ولا متخير اللفظ، ولا لطيف المعنى"[2]. وفي النص إشارة واضحة إلى اختلال إيقاعي صوتي، نتج عن أسباب ثلاثة، أولها: اختلال الوزن، وثانيها: تقييد القافية، وثالثها: عدم انتقاء الألفاظ. فإن الاختلال الوزني يرافقه اضطراب في عملية الإلقاء أو القراءة، وفي كلتا الحالتين تفقد عملية التلقي جزءا من اتساقها، أما القافية المقيدة، فإنها تحبس الأنفاس عند الوقوف عليها. وأما الألفاظ، فإنها لما كانت في أساسها أصوات منطوقة على نحو مخصوص، فإن اختيارها اختيار للتناسق الصوتي، الذي ينتج تناسقاً إيقاعياً ودلالياً في صورته النهائية.

ويعلي ابن طباطبا من قيمة الوزن بوصفه وسيلة لتمييز الشعر من النثر[3]، فلا تتحقق هوية الشعر – لديه– إلا بوجود الوزن، الذي يحقق للشعر إيقاعه وانتظامه، ولذلك فهو يؤكد على

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ١٣١/٣.

(*) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٢/١.حيث يشير المحقق إلى أن هذا الشعر موجود في المفضليات وليس في الأصمعيات.

(2) المصدر السابق، ٧٢/١، وانظر، العسكري: الصناعتين، ص٣.

(3) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٣.

ضرورة الاعتدال الوزني في القصيدة، وهذا الاعتدال معيار الجودة والحسن فيها، يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه[1]، لأن الوظيفة التي يقوم بها الوزن تتمثل في الإطراب، والإطراب مرتبط– في أكثر أحواله– بالتلقي السماعي، ولهذا كان التأكيد المستمر من النقاد والشعراء أنفسهم على ضرورة الالتزام بالوزن، وتجنب الخروج الوزني الذي يحدث أثراً واضحاً في انسيابية الإيقاع، ولأن مثل هذا الخروج يتسبب في خدش السمع وتعثر وقوع الطرب لدى المتلقي.

وإذا كان الشعر– لدى ابن طباطبا– صناعة عقلية واعية، فإن الشاعر يستطيع أن يختار أدواتها بما يتناسب والغرض الذي يبني شعره فيه، فليس غريباً أن يكون اختيار الوزن عملية سابقة على الشعر نفسه، وهذا ما يوضحه قول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول فيه"[2]. وفي هذا إشارة واضحة إلى العلاقة الوثيقة بين الوزن الشعري والغرض الذي تبنى عليه القصيدة. وربما كان الأثر اليوناني واضحاً في هذا الرأي، لأن الشعر اليوناني يقوم على المناسبة بين الوزن والمضمون، وكل غرض شعري– لديهم– له وزن مخصوص. ولكن هذا الرأي لا ينطبق بصورة كاملة على الشعر العربي، وإن كانت بعض البحور توافق أغراضاً دون غيرها.

ويأخذ ابن طباطبا على عاتقه مهمة تعليم الشعر، انطلاقا من هدفه الأكبر المتمثل بالتخفيف على الشعراء المحدثين الذي يعيشون أزمة حقيقية تتمثل في استهلاك القدامى للمعاني الشعرية، لذلك يرى حاجة الشاعر المحدث إلى الثقافة المتنوعة، ومن ضمنها الثقافة العروضية، التي لم تكن لأزمة عند الشعراء القدامى، لأنهم كانوا يعرفون العروض على الطبع

---

(1) انظر، المصدر السابق، ص ١٥.

(2) المصدر السابق، ص ٥.

والبديهة "فمن صحح طبعه وذوقه لم يحتـج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميـزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به"[١] ،فمن اضطرب طبعه كان حاجته إلى معرفة العروض والأوزان ملحة لتجنب التكلف الذي يمكن أن يوصف به الشعر والشاعر على حد سواء.

وهـذا الـرأي يتبـناه قدامة بن جعفر، الذي يرى أن معرفة العروض والأوزان ليست ضـرورية لمـن توفرت لديهم الطباع السليمة والأذواق المعينة على قول الشعر، فهو يرى أن الـوزن والقافية "ليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلـم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي. ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدا أو أكثره"[٢].ولا يعنـي كلامـه السابق عدم اهتمامه بالوزن، فالوزن لديه أحد الأركان الأساسية في تمييز الشعر عن النثر[٣].

ويـبدو قدامـة أكثر اهتماما بالحديث عما يجب أن تتصف به الأوزان الشعرية، وما قد يعتـريها من الاضطراب إذا خرج الشاعر عن الحدود الوزنية للبحر الشعري، هذه الحدود التي تحقق الإيقاع والتناغم في البيت الشعري، فمن عيوب الوزن " الخروج عن العروض... إلا أن مـن عيوبه التخلع، وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه على العروض فيصح فيه، فإن ما جرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطـلاوة قليل الحلاوة"[٤]، فالشعر أول ما يقرع السامع بوزنه وإيقاعه، ولا يخفى على المتلقي

---

[١] المصدر السابق، ص ٣.

[٢] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٢، وانظر،ابن رشيق: العمدة، ١٣٤/١.

[٣] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٠.

[٤] المصدر السابق، ص ١٧٨-١٧٩.

السماعي الاتساق الصوتي الذي يحدثه تناغم الوزن وصحته، لذلك فإن الإكثار من الخروج على الـوزن يـؤدي إلى فجوات صوتية مؤذية قد لا تسدها التعويضات الإيقاعية التي يحاول الملقي -من خلالها- تعويض النقص الصوتي الذي تحدثه الاختلالات الوزنية.

ولا يعني قول قدامة السابق منع الشعراء من الخروج على الوزن إذا اضطروا إلى ذلك، ولكـنه يـرى أن الخـروج المفرط عن النظام الوزني يسبب إشكالية لدى المتلقي السماعي، إذ يـستحب من الترحيف "ما كان غير مفرط"[(١)]؛ لذلك فهو يذم معلقة عبيد بن الأبرص التي يرى فيها خروجا مخلا بالنظام الصوتي والوزني للشعر، فهو يعلق على البيت الشعري:

والمرْءُ ما عاشَ في تكْذيبِ طولُ الحياةِ لهُ تعذيبُ

بقـوله: "فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنه قد شأنه، وقبح حسنه، وأفسد جيده، فما جرى مـن التـزحيف في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا"[(٢)]، فلم يشفع حسن اللفظ ولا جودة المعنى من تغطية الخلل الناتج عن الخروج الوزني المتكرر.

ويعقد قدامة فصلا للحديث عن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهو فصل يدل على مدى الجديـة والعمق في طرح الآراء، وهذا ليس غريبا من ناقد يحاول التنظير لعلم الشعر والبحث عن العناصر المؤسسة لهذا العلم. ويربط قدامة بين ائتلاف الوزن واللفظ وبين الطبع، فالشاعر الـذي يفتقد في شعره لمثل هذا الائتلاف هو شاعر متكلف ويفتقد إلى الموهبة الشعرية والقدرة علـى التـصرف فـي فـنون القـول، ومـن العناصر التي تفقد الائتلاف بين اللفظ والوزن " الحـشو"[(٣)]، و"التثليم"[(٤)]، و"التذنيب"[(١)]، وهو عكس التثليم، و"التغيير"[(٢)]، وهو أن يجعل الاسم

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٩، حيث يرى المحقق أن القصيدة من مخلع البسيط وليس في وزنها شيء من القبح، وانظر، ابن رشيق: العمدة، ١/١٤٠.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٢٠٦. وهو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٠٦. وهو أن يأتي الشاعر بأشياء يقتصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها.

مـــن حالـــة وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطره الوزن إلى ذلك و"التعطيل"[٣]، وهو أن لا ينتظم نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر.

ويـشير أبـــو نـــصر الفارابي إلى العلاقة بين الوزن والأغراض الشعرية، وهي علاقة تقتـــصر علـــى الشعر اليوناني وحده، إذ كان لكل غرض شعري أو نوع شعري ما يناسبه من الأوزان، يقول: "إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشـــعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما- إلا اليونانيين فقـــط: فـــإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن"[٤]، ولهذا لا يمكن الجزم بتوفـــر علاقـــة واضحة بين الوزن والغرض الشعري في الشعر العربي، وأن وجود مثل هذه العلاقة في كثير من أشعارهم ربما لا يدل على وعي بها، وإن كان القول بانتفاء مثل هذه العلاقة لا يمكن الجزم به.

وتدل نظرة ابن سينا إلى أهمية الوزن واعتباره جزءا لا يتجزأ من عملية التخييل، التي يؤسس عليها العمل الشعري، على عمق التفكير والاستنتاج، فهو يمنح الوزن وظيفة من أخص وظائـــف الـــشعر وأهمها، ألا وهي التخييل، فالأمور التي تجعل القول مخيلا "منها أمور تتعلق بـــزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن"[٥] لأن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر"[٦] وعلى الـــرغم مـــن أن حديثه مرتبط بالشعر اليوناني، إلا أن ذلك لا ينفي وجود علاقة ما بين الوزن

---

[١] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٢٠٧، والتذنيب عكس التثليم.

[٢] المصدر السابق، ص ٢٠٧.

[٣] المصدر السابق، ص ٢٠٨.

[٤] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٢.

[٥] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣، وانظر ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٠٣.

[٦] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

والغرض الشعري، ولا يمكن الكشف عن هذه العلاقة إلا باستقراء الشعر العربي على أساس من تحديد الأغراض الشعرية والأوزان التي بنيت عليها.

إن إسناد جزء من مهمة التخييل إلى الوزن يدل على فهم عميق للأثر النفسي الذي يحدثه انتظام الكلام في المتلقي، وهو الأثر الذي يجعله دائم الإصغاء، فالشعرية تولدت حسب رأي ابن سينا- من جانبين "أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا"(١) والثاني: "حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها"(٢)، والعلاقة قوية بين الوزن واللحن، وإنما تؤسس الألحان على ما يناسبها من الأوزان، وإذا أضيف حسن الإلقاء إلى هذين العنصرين كان الكلام في قمة قدرته التخييلية والتأثيرية في نفس المتلقي. وهذا يعني أن أي خلل يصيب الوزن يمكن أن يؤثر سلبا في قدرة الكلام على التخييل والتأثير في المتلقي.

وقد أفرد ابن رشيق القيرواني بابا تحدث فيه عن الوزن وما يعتريه من الزحافات والعلل، وفرق بين الزحافات المخلة بالنظام الإيقاعي للوزن وبين الزحافات التي لا تؤثر في هذا النظام، وأن على الشاعر أن لا يلجأ إلى الزحافات في شعره إلا اضطرارا، لأنها "رخصة أتت بها العرب عند الضرورة"(٣)، فعليه-عند اضطراره- أن لا يأتي بشعره منها إلا ما خف منه وخفي"(٤)، ومعنى قول أنه يؤكد على ضرورة انسجام الإيقاع الصوتي الناتج عن الالتزام بالنظام الوزني للبحور الشعرية، وأن أي خروج على هذا النظام يؤدي إلى خلل في عملية التلقي، إذ باستطاعة السامع أن يعرف مواطن الخروج أثناء عملية الإلقاء، لذا على الشاعر -إذا خرج عن النظام الوزني- أن يجتهد بأن لا يشعر السامع.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٢ وانظر ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ١٥٠/١.

(٤) المصدر السابق، ١٥٠/١.

ويربط ابن رشيق بين الوزن والطبع، وأن الوزن الذي ينتجه الطبع غالبا ما يلتزم النظام الصوتي ولا يخرج عنه. كما أن الشاعر الذي ينسج شعره اعتمادا على معرفته بعلم العروض غالبا ما يصيب شعره التكلف، لأن عمل الشعر "بالطبع دون العروض أجود؛ لما في العروض من المسامحة في الزحاف، وهو مما يهجن الشعر ويذهب رونقه"[1].

إن اهتمام ابن رشيق- وغيره من النقاد- بالوزن وضرورة الالتزام بقوانينه إنما هو التزام بالإيقاعية التي ينطوي عليها الوزن، والإيقاع أساسي في عملية التلقي السماعي، وحتى في التلقي الكتابي فإن المتلقي قارئ للشعر، ويعي تماما أن إيقاعية الشعر تحدث في المتلقي أثرا أثناء قراءته للنص الشعري.

ويبعد عبد القاهر الجرجاني الوزن من ميدان الحكم على جودة الشعر، في معرض دفاعه عن الشعر ضد من ربطوا كراهة الشعر بالوزن "لأنه سبب لأن يتغنى في الشعر ويتلهى به"[2]، ومعلوم للجميع ما يحدثه الغناء من أثر في نفوس سامعيه، لذلك فإن أمر الوزن لا يعني عبد القاهر في شيء[3]، فيخرجه من دائرة الفصاحة والبلاغة ويستبعده عند الحكم على الشعر، فالوزن "ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن، أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة. فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما. ولا به كان الكلام خيرا من كلام"[4]. إن كان كلامه لا يعني أنه يحط من قيمة الوزن في ذاته، "ولكن الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ في تقدير العملية الشعرية وسوء فهم للعمل النظري العظيم الذي قام به القدماء في تأسيس ظاهرة الشعر"[5].

---

(1) المصدر السابق، ١/١٥١.

(2) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٢٤.

(3) انظر، المصدر السابق، ص ٢٤.

(4) المصدر السابق، ص ٤٧٤.

(5) صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، ط١، ١٩٩٠ ، ص١٤٧.

ويتـــضح الأثـــر اليوناني في آراء ابن رشد، عندما يربط بين الوزن والغرض الشعري الذي تتضمنه القصيدة، وهي علاقة متحققة في الشعر اليوناني، وربما كان الشعر العربي ينطوي علـــى بعض هذه العلاقة، فمن تمام الوزن " أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناســب غرضا آخر"[١] ،لأن البحور الشعرية تتراوح بين الإيقاع السريع والبطيء، كما أن "من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة"[٢].

ويبدو بحث حازم القرطاجني للعلاقة بين البحر العروضي والمعنى الشعري أكثر عمقا وتطـــورا، مـــن خـــلال حديـــثه عـــن خصائص البحور الشعرية، وطبيعة التأثير الناتج عنها، "فالعـــروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحـــسن اطـــراد، وللخفـــيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشـــاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما كان في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"[٣] ،وعليه فإن مسألة المناسبة بين الوزن والغرض الشعري تغدو ضرورة ملحة لإحداث الأثر لدى المتلقي، إذ ســـيبدو من الغريب أن يؤلف الشاعر في معنى شعري حزين، مستعملا أحد البحور السريعة كالخفـــيف مـــثلا، لأن كلامه–عندئذ– سيفقد تناسقه وتأثيره. فالعلاقة بين الوزن والغرض– كما يصورها حازم– وثيقة وقوية، لأنه " لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصـــانة ومـــا يقـــصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الـــصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"[٤]، اعـــتمادا علـــى أن الوزن يقوم بدوره في عملية التخييل لدى المتلقي، " فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء"[٥].

---

[١] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص ٢١١.

[٢] المصدر السابق، ص ٢٣٢.

[٣] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٧.

[٤] المصدر السابق، ص ٢٦٦.

[٥] المصدر السابق، ص ٢٦٦.

إن فكرة التناسب هي الفكرة المسيطرة على مخيلة حازم القرطاجني، وهي التي تؤثر في كـل آرائه ومنطلقاته النقدية التي يوجهها للشعر، لأن تحقيق التناسب- مهما كان نوعه- يوفر للعمل الشعري انسجامه وقوته وتأثيره، وبدون هذا التناسب يغدو العمل الشعري عملا مضطربا يخلـو من مصادر القوة والانسجام التي تحقق أثرها في المتلقي، لأن "التأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"[1].

إن العمل الأدبي- لدى حازم- يجب أن يكون مؤتلفا ومتجانسا ابتداء من أصغر وحداته وانـتهاء بالبناء الكلي للعمل الشعري، ولذلك فهو يحدد- بذائقته وخبرته- الحالة التي يجب أن تكـون علـيها هيـئة المقاطـع العروضية الطويلة والقصيرة، الساكنة والمتحركة، فالنسبة بين الحروف الساكنة والمتحركة هي نسبة منطقية، يؤدي الإخلال بها إلى خلل في الإيقاع الشعري، لـذلك فإن الشعر الذي يأتلف "من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة... وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات"[2].

ويحـدد حازم القرطاجني معيار الحكم على الشعر من ناحية اتفاق أوزانه وتناسقها أو اخـتلالها وتبايـنها، بالذوق والفكرة والسمع، لأن الشعر- بغض النظر عن الطريقة التي يؤدى بهـا- تـتلقاه أذن السامع وذائقته، فإذا حاز على الرضى والقبول، فهذا يعني أنه كلام متناسق الـوزن والإيقاع. " وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري النظم، من جهة ما يزاحف أو يعـلّ مـن أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق"[3].

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٦٧.

(2) المصدر السابق، ص ٢٦٧.

(3) المصدر السابق، ص ٢٦٤.

ويقـــدم حازم تعليلا متميزا للتباين في أشعار الشاعر الواحد، من خلال الربط بين الطبع والوزن الشعري، وأن الوزن يؤثر في جودة الشعر، فهو يرى " أن لكل وزن منها طبعا، يصير نمــط الكلام مائلا إليه، أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع، واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافــر اعــتدل كلامـــه وزال عنه التوعر. وما شئت أن تجد شاعرا إذا قال في المديد والرمل ضـــعف كلامـــه وانحط عن طبقته في الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت"[١]. وهــذا رأي يدل على الدرجة العميقة في التفكير التي وصل إليها حازم القرطاجني، ويدل كلامه السابق على أنه استقرأ الكثير من الشعر العربي ليستطيع التوصل لمثل هذا القرار. ونتيجة لهذه النظرة فهو يرى أنه يجب " أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمــط الكلام عليه، وألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل والكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف"[٢] لأن الشاعرين المتساويين "إذا قـــال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فــيه ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعـــت فوق طبقة صاحبه"[٣]، وبهذا فهو يشترط تشابه الأوزان والأغراض معيارا للمفاضلة بين أشعار الشعراء والحكم على جودة أشعارهم أو رداءتها.

إن التنظيـــرات الـــنقدية لدى النقاد القدامى، والممارسات التي ارتبطت بها، فيما يتعلق بالوزن، تدل دلالة واضحة على معرفتهم بالأهمية التي ينطوي عليها الوزن في المحافظة على تناســق الـــنص الأدبي وانتظامه، وقد تراوحت آراؤهم في الوزن بين استبعاده من ساحة النقد

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٦٩.

[٢] المصدر السابق، ص ٢٧٠.

[٣] المصدر السابق، ص ٢٧٠.

والحكـــم، وبين جعله عمدة أساسية تبنى عليها وظيفة الشعر الأساسية القائمة على إيقاع التخييل والتأثير في المتلقي، ولا شك أن الوزن يحفظ للشعر هذه الوظيفة ويسهم- بصورة واضحة- في تحقيقها على الوجه الأكمل.

إن انـــتظام الـــوزن في العمل الشعري يرافقه انتظام جمالي، وأي خروج عن الانتظام الوزنـــي يؤدي- بالضرورة- إلى تفاوت في الانتظام الجمالي؛ لذلك فإن تحديد حالات الخروج على الإطار الوزني للشعر العربي يأتي في بغية تحقيق الاكتمال الجمالي للنص الأدبي.

ب- القافية:

لا تقل القافية أهمية عن الوزن، فهي عنصر تتحدد على أساسه ماهية الشعر وتميزه عن غيره من الفنون الأخرى، وقد اهتم النقاد العرب القدامى بالقافية لما لها من أهمية في المحافظة على ترابط النص الشعري وانتظامه، هذا الارتباط الذي ساهم في المحافظة على خلود هذا النص وبقائه على مر العصور والأزمان.

ولما كانت القافية عنصرا شكليا لا يمكن الاستغناء عنه لمساهمته في سهولة الحفظ، كان التركيـــز على سلامته أمرا ضروريا يحفظ لعملية التلقي صفاءها واستمرارها، لما توفره للنص الشعري من نظام وإيقاع يسهم في أحداث الأثر النفسي لدى المتلقي.

وليـــست القافية عنصرا شكليا مستقل الوجود، ولكنه عنصر يرتبط بغيره من العناصر التـــي تـــشكل مجمل العمل الأدبي، بحيث تساهم – مع غيرها من العناصر- في المحافظة على تناســق العمل الأدبي ووحدته وانتظام أجزائه، ولذلك، فإن أي خلل يصيب القافية قد يؤدي إلى انهـــيار التماســك والوحدة في البيت الشعري " والقافية إن تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتـــصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة في موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن

والنزول في غير أوطانها"[١]، فالمسألة مرتبطة بالطبع ،ومن خانة طبعه ظهر التكلف واضحا في قوافـيه، فليـست العلاقة بين القافية وغيرها من العناصر المشكلة للشعر شكلية فقط، وإنما هي علاقـة تـرابط واتـصال واقتضاء، بحيث تفرض طبيعة الكلام وأسلوب صياغته قافية بعينها، وليست القافية هي التي تفرض ما يسبقها من الكلام.

وقد حظيت القافية باهتمام كبير لأنها المحطة التي يتوقف عندها الكلام، والمنطلق الذي يهيـئ لـبداية كلام جديد، فهي تمتلك وظيفة متعددة الميزات، فهي محطة للاستراحة، وإشعار باكتمال المعنى، وبداية الحديث عن معنى جديد، فهي تهيئ المتلقي لاحتواء المعنى الذي يسبقها واسـتجماع دلالاتـه، لذلك فهي تمثل مركز البيت الشعري بلا منازع. "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت"[٢] ،وهذا يعني أن تماسك القافية وتناسقها مع سائر البيت يؤدي إلى استجادة البيت الشعري، وأن قلقها وانفصالها عن غيرها يتسبب في رداءة البيت الشعري.

وقد ربط ابن قتيبة بين جودة القافية من جهة، وبين جودة الطبع من جهة أخرى، مشيرا إلـى أن مجيء القافية ليس عملية شكلية عشوائية، فليست القافية زينة خارجية للبيت الشعري، وإنما جمالها يكمن في استقرارها وحاجة الكلام إليها، فالمطبوع من الشعراء " من سمح بالشعر واقـتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت في شعره رونق الطبع ووشي الغريزة"[٣] .

والقافـية المـستقرة هـي التـي يستشعرها القارئ قبل أن يصل إليها، لذلك فهو يشعر بالالتذاذ والمتعة إذا شعر أنها مرتبطة بغيرها من الكلام، وأنها تحقق اكتمال المعنى عند الوقوف عليها، وهو ما أشار إليه ابن طباطبا عندما قال في صفة الشعر الجيد: " وتكون قوافيه كالقوالب

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٣٨.

(٢) المصدر السابق، ١/١١٢.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٩٠.

لمعانـــيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مـــسوقة إليه فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها"[1]، وما دام الفهم الثاقب والعقل السليم معـــيارا للحكـــم علـــى الشعر، كان ارتباط القافية بالعناصر الأخرى لازما وضروريا، وإلا فقد الكلام ارتباطه المنطقي، وأحدث فجوة في عملية التلقي. ولذلك عاب ابن طباطبا بيت المزرد:

فما برَحَ الوِلْدانُ حتّى رأيْتُهُ   على البَكْرِ يُمْرِيْهِ بساقٍ وَحافِرِ[2]

لأنـــه أراد أن يقول "بساق وقدم"[3] فألزمته القافية استخدام كلمة "حافر" بدلا منها، وهذا ما أثبت عبد القاهر الجرجاني بطلانه وعدم صحته، من خلال تناوله هذا البيت متصلا بما قبله وما بعده من الأبيات، بحيث أثبت أن استخدام الشاعر هذه الكلمة يأتي في سياق يتطلبه المعنى، يقول عبد القاهر الجرجاني: "وهو، وإن كان قد قال بعد هذا البيت ما يدل على قصده أن يحسن القول في الضيف، ويباعده من أن يكون قصد الزراية عليه، أو يحول دون الهزء به والاحتقار له، وذلك قوله:

فقلْتُ لَهُ أهْلاً وسهْلاً ومرْحَبا   بهَذا المُحيّا منْ محيٍّ وزائرِ

، فليس بالبعيد أن يكون فيه شوب مما مضى، وأن يكون الذي أفضى به إلى ذكر الحافر، قصده أن يـــصفه بـــسوء الحال في مسيره..وأن يبالغ في ذكره الحرص على تحريك بَكْرِه، واستفراغ مجهوده في سيره، ويؤنس بذلك أن تنظر إلى قوله قبل:

وأشْعَثَ مُسْترخِيْ العِلابِيِّ طَوّحتْ   بهِ الأرْضُ منْ بادٍ عريْضٍ وَحاضِرِ

فإذا جعله (أشعث مسترخي العلابي) فقد قربت المسافة بينه وبين أن يجعل قدمه حافرا، ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظا وافرا"[4]، يدل هذا النص على النظرة العميقة لدى

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٥ ، وانظر، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٧٦.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٠٣.

(3) المصدر السابق، ص ١٠٣، وانظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٥ وابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٤٩، العسكري: الصناعتين، ص١٦٣/٣٠١.

(4) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٨.

عبد القاهر الجرجاني واهتمامه بالجانب السياقي في تحديد سلامة اللفظ وترابطه مع المعنى الذي يندرج في ظلاله، فقد استقرأ السياق وأثبت الارتباط المعنوي والدلالي بين لفظة الحافر والسياق الذي وردت فيه.

إن اعتبار الشعر صناعة–عند ابن طباطبا– يمنح الشاعر فرصة تغيير قوافيه بما يتلاءم مع السياق الذي يضمها، "وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"[(١)].

فإذا كانت القافية قد تتسبب– لدى ابن طباطبا– في إبطال البيت الشعري بأكمله أو إبطال جزء منه، فهذا يعني أن القافية هي الأساس في البيت الشعري، بحيث ترتبط جودته بمدى التناسب بينه وبين القافية. وللأمر ارتباطات نفسية؛ لأن الوقوف في مكان ينفصل عن غيره من الكلام يشعر المتلقي بالانفصال عن البيت الشعري بأكمله، فربما أدت القافية إلى إفساد ما وقر في النفس أثناء عملية الإلقاء بما تتصف به من التكلف والاستدعاء غير الملائم.

وقد ارتبط تمكن القافية بالوظيفة الدلالية المناطة بها، بحيث تضيف القافية معنى جديدا، أو توكيدا لمعنى سابق، ولذا فإن القافية التي يؤتى بها من أجل إكمال الوزن الشعري ولا تؤثر في الدلالة والمعنى هي قافية مستدعاة، وقد عدّها قدامة بن جعفر من عيوب القافية لأنها تدل على تكلف[(٢)]، ويمثل عليها بقول أبي تمام[(٣)]:

كَالظِبْيَةِ الأدْماءِ صافتْ فارْتَعَتْ　　　زهْرَ العَرارِ الغَضَّ والجثْجاثا

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٥ ، وانظر العسكري: الصناعتين، ص ١٣٩.

(٢) انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٢١٠.

(٣) ديوان أبي تمام،٣١٢/١، الأدماء: البيضاء المسمرة، الغض: الناعم، الجثجاثا: من أحرار البقول.

ويعلق عليه بقوله: "فجميع هذا البيت مبني على طلب هذه القافية وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كثير فائدة"[١].

وتحقيقا للتناسب الصوتي والمعنوي جرت العادة بتفضيل أن يكون البيت الأول في القصيدة مصرعا، بحيث يحدث التصريع توافقا صوتيا وإشعارا للمتلقي بالقافية التي ستبنى عليها القصيدة، فمن شروطها "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك"[٢]، لذلك فإن الخروج على مثل هذه السنة يحدث خلخلة فيما يتوقعه السامع لما ستكون عليه القافية، ويسميه قدامة "التجميع"[٣]. ويمثل عليه بقول عمر بن شاس:

تذكرْتُ ليْلى لاتَ حيْنَ ادّكارِها   وقدْ جَنَى الأصْلابَ ضلاً بتَضْلالِ[٤]

إن القافية تقوم بضبط الإيقاع داخل البيت الشعري، ولذلك ينبغي أن تكون سلسة المخرج، عذبة، منتظمة الحركات في أبيات القصيدة جميعها، لأن الاختلاف في الحركات يؤدي- بالضرورة- إلى كسر في الإيقاع والتناغم الصوتي، وهذا- بحد ذاته- كسر للانتظام والتناسق في القصيدة، ولذلك كان الإقواء- وهو اختلاف في إعراب القوافي- عيبا من العيوب التي تصيب القافية[٥]، والإقواء يصيب حركة الروي في آخر البيت. كما أن اهتمام النقاد بالقافية جعلهم يركزون على ضرورة تناسق الحركات داخل الكلمة التي تتمثل فيها القافية، ولذلك فإن

---

[١] المصدر السابق، ص ٢١٠ ، وانظر العسكري: الصناعتين، ص ٤٥٠، وابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٤٥.

[٢] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٨٦.

[٣] انظر، المصدر السابق، ص ١٨١.

[٤] المصدر السابق، ص ١٨١ ، وانظر، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٧٩.

[٥] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٨١ ، وانظر، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٧٧.

أي اختلاف في حركات الحروف التي تسبق حرف الروي يؤدي إلى ضعف في الانسجام الصوتي، وقد سميّ هذا العيب "السناد"[1] كقول عدي بن زيد:

ففاجَأها وقدْ جَمَعَتْ جُموعاً   على أبْوابِ حِصْنٍ مُصْلتِيْنا
فقدّمْتُ الأديمَ لراهِشيـــهِ   وأُلفِيْ قولَها كَـذِباً وَمَيْنـــا

فالقافية مؤسسة على حرف المد، وقد سبق حرف المد في البيت الأول بالكسر بينما سبق في البيت الثاني بالفتح وهذا يؤدي إلى فرق في الإيقاع الناتج عن نطق كل منهما.

وقد أشار الحاتمي إلى أهمية القافية ووصفها بأنها مركز البيت وأساسه، لذلك رأى أن سبيل الشاعر "أن يعني بتهذيب القافية فإنها مركز البيت حمدا كان ذلك أو ذما، وتشبيها كان أو نسيبا..."[2].

فالقافية هي التي تحافظ على إنهاء الإيقاع في البيت الشعري على نحو يحفظ له صفاءه وتناسقه، وتمنع حدوث التشويه في عملية التلقي السماعي. والقافية عمود البيت، وبدونها ينهار هذا البيت ويفقد توازنه وأثره، فقد حكي عن الحطيئة أنه قال: "تقحوا القوافي فإنها حوافر الشعر"[3]. ولما كان تركيز النقاد القدامى على وحدة البيت تحقيقا للتلقي الشفاهي، كانت القافية خاتمة لهذا البيت، بها يوقف ومنها يبتدئ، لذلك وجب أن تكون متميزة بحروفها ومخارجها وترابطها مع السياق، فتكون "كالشيء الموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى"[4].

إن توجيه الخطاب إلى المتلقي السماعي تفرض نوعا متميزا من الخطاب يحفظ التواصل مع المتلقي، ويجعله يدرك ما يتضمنه هذا الخطاب، وما ينطوي عليه من دلالات، ولذلك كان الشاعر يبحث – دائما – عما يحقق له هذا الغرض، لذلك حاول أن يبني كلامه بصورة تجعل

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٨٢، وانظر، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٧٧.
(2) الحاتمي: الرسالة الموضحة ، ص ٤٢.
(3) المصدر السابق، ص ٤٢.
(4) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ١١/١.

المتلقي يتقبل النص الشعري بصورة سريعة، بحيث يسبق المتلقي زمن الكلام ليتوقع ما سيكون عليه الكلام، وقد حقق "التصدير"[1] مثل هذا النوع من التلقي، فالشاعر يوقع في ذهن المتلقي ما سينتهي عليه البيت الشعري، والتصدير "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسو رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[2] ويمثل عليه بقول الشاعر:

سريعٌ إلى ابنِ العَمِّ يَلطمُ وجهَهُ   وليسَ إلى داعيْ النَّدَى بِسَرِيْعِ[3]

ولتحقـيق التناغم الصوتي، كان على الشاعر أن يلتزم رويا محددا لا يحيد عنه، ولذلك كـان تغيير الروي بحرف يقاربه يفسد جزءا كبيرا من هذا التناغم، ومثل هذا العيب يطلق عليه "الإكفـاء"[4]، أما "الإيطاء"[5]، أن تتكرر القافية لفظا ومعنى، فهو يدل على ضعف الشاعر وعدم تمكنه من التنويع في قوافيه، والقافية المكررة قد تشعر المتلقي بالملل والتوقف عن توقع المزيد، وبهذا يصيبها الفتور. ولذلك كلما كان الإيطاء متباعدا كان أخـف[6].

ويبـرز لـدى ابـن رشيق معيار متميز لجودة القافية، بحيث يربط بين الغناء والقافية المطلقـة، لأن مـثل هـذا النوع من القوافي يحقق للغناء والترنم مسافة زمنية أكبر للتصرف والتـنويع فـي الألحان، وهذا ما لا تستطيع القافية المقيدة (الساكنة) أن تقدمه، يقول: "ليس بين العـرب اخـتلاف– إذا أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء والحداء– في اتباع القافية المطلقة، مثلها من حروف المد واللين في حال الرفع والنصب والخفض[7].

---

(1) انظر ابن رشيق: العمدة، ٣/٢.

(2) المصدر السابق، ٣/٢.

(3) انظر المصدر السابق، ٣/٢.

(4) انظر المصدر السابق، ١٦٦/١ ، وانظر ابن سنان: سر الفصاحة ١٧٧ ابن رشيق: العمدة، ١٦٩/١، وابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٧٢/١.

(5) انظر ابن رشيق: العمدة، ١٦٩/١، وانظر ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٧٧، والإيطاء: أن تتكرر القافية لفظا ومعنى.

(6) ابن رشيق: العمدة، ١٦٩/١.

(7) المصدر السابق، ٣١١/٢.

ولأن القافـية آخر ما يقرع سمع المتلقي وجب أن تكون كلمة القافية مما لا يتطير منه، فوقع القافية شديد ومؤثر، فما يجب أن يعتمد في القافية " ألا تكون الكلمة إذا سكت عليها كانت محـتملة لمعنـى خلاف ما وضع الشعر له، مثل أن يكون مديحا فيقتضي بالسكون عليها وقطع الكلام بها وجها من الذم"(١)، فقد حكي أن الصاحب بن عباد أنشد عضد الدولة قصيدة مدحه بها، فقال فيها:

ضمِمْتَ على أبْناءِ تَغْلِبَ تاءَها فَتَغْلِبُ ما كَرَّ الجديدانِ تُغْلَبُ

فتطيـر عضد الدولة من مواجهته إياه بتَغلب، وقال: يكفي الله ذلك"(٢)، وربما كانت القافية سببا في توقف عملية التلقي. وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني عند تعليقه على البيت السابق(٣)، إذ رأى أن الـنفس تتفـرغ "لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل"(٤). وتمتنع عن تقبل ما وراءه مـن الكلام، وإن أزال ما أحدثته القافية من صدمة للمتلقي. وإنما وجب الاعتناء بالقافية لأنهـا" منقطع الكلام وخاتمته. فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج"(٥).

ج- سمات المطلع والخاتمة:

لقـد حظي المطلع والخاتمة باهتمام الشعراء والنقاد- على حد سواء- ولهذا الاهتمام ما يبرره، فإذا كان مطلع القصيدة وخاتمتها على درجة من الإتقان فإن القصيدة توصف بأنها متقنة، وأي خلـل يـصيب أحـد هـذين الجـزأين يؤثر في جودة القصيدة بشكل عام، لذلك كان من الـضروري أن يتـرك الـشاعر انطـباعا لدى السامع في ابتدائه وانتهائه، فالناس -كما ينقل

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٣) انظر، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٧٥-٢٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٨٥.

الجاحظ- "موكلون بتفضيل جودة الابتداء"[1] لأن الابتداء المتقن ينبئ عن نص راق يتشوق المتلقي إلى سماعه.

وقد كان الشاعر الحاذق الذي يطمح الوصول إلى قلوب متلقيه وأذهانهم يجتهد في تحسين ابتداءاته، لأنها أول ما يقرع الأسماع، ومن الحسن أن تمتع المتلقي بأول ما يسمعه، خاصة أن المتلقي يتوقع أن يسمع ما يوافق الحال والمقام الذي يلقى فيه الشعر، لذلك نصح ابن طباطبا الشاعر بأن "يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات"[2]، وعدّ القصائد التي لا تناسب ابتداءاتها الحال التي تقال فيها قصائد معيبة، وربما رفضت مثل هذه القصائد لسوء ابتداءاتها. ويعرض ابن طباطبا أبياتا كثيرة، باينت الحال والمقام، وأصبحت هذه الأبيات شاهدا تتداوله معظم المصنفات النقدية والأدبية، لأنها دليل على عدم الانتباه، وسوء في التقدير. فليتجنب الشاعر مثل ابتداء الأعشى:

ما بُكاءُ الكبيرِ بالأطْلالِ وَسُؤَاليْ وهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي[3]

لأن مفاجأة المتلقي بالبكاء أمر يناقض ما اعتاد سماعه في مثل هذه الأحوال، وهو أمر لا يرتبط بجودة الشعر في نفسه، لأن بيت الأعشى غاية في الجمال والروعة، ويعبر عن شعور مرير يصف مرحلة عمرية تشعر بالنهاية والانتهاء، والشاعر إنما يعبر عن معاناته. ولا يخفى على أحد أن النقد الضمني الموجه لهذا البيت وغيره من الأبيات المشابهة لا يمكن- بحال من الأحوال- أن يعد نقدا أدبيا، بل هو نقد تفرضه الضرورة والحال المرتبطة- أساسا- بالمتلقي، فنوعية المتلقي كانت تفرض نوعا من المعايير الملائمة لها. وكان المتلقي السياسي أشد أنواع التلقي تأثيرا في صياغة المعايير الشعرية، ومثل هذا النوع من المتلقين يمنع على الشاعر أن يقول مثل قول أبي نواس في تهنئة يحيى بن خالد البرمكي في دار بناها:

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١١٢.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٢، وانظر ابن الأثير: المثل السائر، ٣/٩٧ ، العسكري: الصناعتين ، ص ٤٣١.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٢، ديوان الأعشى، ص٥٣، وفيه: "فهل" بدلا من "وهل" .

أَرَبْعَ البِلَى إنَّ الخُشوعَ لبادِيْ   علــــيكَ وإنّيْ لم أخُنْكَ وِدادي

سلامٌ على الدّنْيا إذا ما فُقِدْتمُ   بنيْ برْمَكٍ منْ رائحينَ وغادي

فتطير منه، ويقال إنه لم ينقض إلا أسبوع حتى نزلت بهم النازلة"[1].

ومــثل هذا المتلقي يحرم على الشاعر أن يعبر تعبيرا صادقا عما يختلج خاطره، وربما كان هذا الأمر سببا في لجوء الشاعر إلى التكلف لإرضاء أذواق متلقيه.

وعلى الرغم من أن الشعر تعبير عن الشعور والرؤية تجاه موجودات الكون، إلا أن هذا التعبير ينبغي أن يصدر مهذبا من الشوائب والهنات، وإلا كان الشاعر مثل غيره من البشر، لا يتميــز بفطنته إلى ما لا يفطن إليه غيره. إن التهذيب عمل في صميم الشعر، خاصة وأنه رسخ في الأذهان أن الشعر صناعة ترتبط بالطبع ارتباطا وثيقا، فلا صناعة بلا طبع وموهبة، كما أن الطــبع يفــتقد إلى أدوات الصنعة بشكل واضح. وهذا يعني أن مبادرة ذي الرمة متلقيه بقصيدة يبدؤها بقوله:

ما بالُ عينِكَ منها الدّمعُ ينْسَكِبُ   كأنَّهُ منْ كُلىً مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ[2]

لا يمكن أن يقبله المتلقي، خاصة وأنه خليفة، وكانت عينه تدمع، ومهما كان المعنى الذي يحمله هذا الشعر، ومهما كانت الصياغة محكمة والتقديم متميزا، إلا أن ذلك لا يشفع للشاعر أن يحوز علــى قبول المتلقي، لأن كلامه خرج عن دائرة الشعر والشعرية ودخل في باب سوء التصرف وربمـــا سوء الأدب، إذ إن المتلقي لن يفكر إلا في الإشارة التي تبدو واضحة بأنه المقصود من كلامـــه ، وكـــان الشاعر في غنى عن الوقوع في مثل هذا الموقف المحرج الذي ربما أدى إلى قتله.

---

[1] المصدر السابق، ص ١٢٢– ١٢٣ وانظر،الآمدي: الموازنة، ٥٢٣/١ العسكري: الصناعتين، ص ٤٣١، وابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٧٦،والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٤٩.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٢ ، وانظر، العسكري: الصناعتين، ص ٤٣١، والجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٥٧، وابن رشيق: العمدة، ٢٢٢/١، وابن الأثير: المثل السائر، ٩٨/٣،وديوان ذي الرمة، راجعه وقدم له زهير فتح الله، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٥، ص٥٩.

وقـد علـق الحاتمي على ابتداء المتنبي في مدح كافور الإخشيدي، إذ بدأ قصيدته بما يوافـق قـصائد الرثاء، وبغض النظر عن مقصدية المتنبي من وراء هذا الابتداء، إلا أنه كان ينبغي عليه أن يوائم بين موضوعه وطبيعة الابتداء بهذا الموضوع، لأن حسن الابتداء سبيل إلى استحسان ما بعده، يقول المتنبي[١]:

كفى بكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافيا وحسبُ المنايا أنْ يكُنَّ أمانيا

ويعلـق علـيه الحاتمـي بقوله: "فإنك افتتحت مدحه بما تفتتح به المراثي...ومن سبيل الشاعر أن يتحرى لقصيدته أحسن الابتداء كما يتحرى لها أحسن الانتهاء عند بلوغ حاجته، وأن يجعـل افتـتاح كلامه أحسن ما يستطيعه لفظا ومعنى، وأن يبدأ قصيدته بما شاكل المعنى الذي قصد له"[٢].

لقـد كـان الهم الأول لدى النقاد القدامى الوصول إلى النص الشعري المتكامل، لضمان تحقـيق عملـية التلقي على وجه متكامل أيضا، ولم تكن غايتهم من تناول النصوص نقدها قدر اهتمامهم بالتنظير لما من شأنه أن يحقق فيها الجمال والكمال، فالناقد القديم يدفع إلى تناول النص الأدبـي لغايـة مـسبقة في نفسه، فهو يبحث في النص عن عناصر التأثير التي تجذب السامع "والـشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تـستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[٣]، والإصغاء هو غاية ما يرجوه الشعراء مـن متلقيهم، والإصغاء دليل على الاستمتاع والالتذاذ، وإشارة إلى جمال الشعر وحسنه وجدته، فالمطلـع المبتدع الذي ينفرد الشاعر باختراعه عامل مهم من عوامل التأثير في المتلقي، كقول المتنبي:

---

(١) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٦٦ ، وانظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٥٧.

(٢) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٦٦-٦٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٨، وانظر، العسكري: الصناعتين، ص ٤٣٧.

أتَراها لِكثْـــرَةِ العشّاقِ   تحسبُ الدّمْعَ خِلقةً في المآقي

فإنه ابتداء ما سمع مثله، ومعنى انفرد باختراعه"[1].

ويصبح الشاعر– وخاصة في قصائد المحافل– أسيرا للمتلقي، يطمح إلى إرضائه، وإن أدى ذلــك إلــى مخالفة طبعه ولجوئه إلى التكلف، "فالفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكــرهون ســماعه، فيتجــنب ذكــره"[2]، فليــست العملية الشعرية خالصة الأدبية، وإنما تتأثر بمقتــضيات التلقي السياسي والاجتماعي والديني واللغوي، وحتى في تناول النص الشعري، فإن هذه المقتضيات هي التي تسيطر على طبيعة التعامل مع النص الأدبي وتفرض عليه معاييرها، ويبقى النقد الأدبي– وحده– متفرجا من بعيد.

إن الأبــيات الــسابقة لا تفتقد إلى التقديم الشعري المتميز بما تنطوي عليه من جماليات وأســاليب وعناصـــر، ولكن مخالفتها لمقتضى حال المتلقي تسبب في عيبها، فالنقد الموجه إليها ليس نقدا أدبيا، وإنما نقدا سياسيا بالدرجة الأولى. أما في بيت المتنبي الآتي، فالأمر مختلف، لأن المطلــع– فـــي ذاته– يفتقد إلى مقومات التقديم الشعري المؤثر، لما تضمنه من ألفاظ تفتقد إلى التناســق الــصوتي والدلالـــي، إضـــافة إلى أن المعنى الذي يحمله ليس شريفا في نفسه، يقول المتنبي:

أُحادٌ أمْ سُداسٌ في أُحادِ   لُيَيْلَتُنا المنوطةُ بالتّنادِ

حــيث يعلق عليه الثعالبي بقوله: "وما ظنك بممدوح قد تشمر للسماع من مادحه، فصك سمعه بهذه الألفاظ الملفوظة، والمعاني المنبوذة، فأي هزة تبقى هناك؟ وأي أريحية تثبت هنا؟"[3] فهــذا المطلـــع يفتقد إلى التناغم والاتساق، خاصة أن المتلقي يتوقع من المتنبي– لشهرته وقوة

---

[1] الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٥٨.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ٢٢٣/١.

[3] الثعالبي: يتيمة الدهر، ١٢٤/١.

شـــعره- أن يـــتحفه بأفضل مما قدمه، ولهذا كان مطلعه مرفوضا، وربما كان سببا في رفض القصيدة والامتناع عن تلقيها، "فحسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح"(١)، فالمطلع مطية تحمل السامع إلى بقية القصيدة، فإن كتب له النجاح حظيت القصيدة بالاهتمام والتقدير.

وإذا كان الغموض مستحبا عند كثير من النقاد، إلا أنهم يجمعون على ضرورة أن يكون المطلـــع واضـــحا سهلا، بعيدا عن الغموض والتعقيد، لأنه فاتحة الكلام وتمهيد لم يتلوه، فعلى الشاعر أن يجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا"(٢). مثل قول امرئ القيس:

قفا نبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فحومَلِ

"وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر؛ لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب في مصراع واحد"(٣)كما ينبغي عليه أن "يرغب عن التعقيد في الابتداء، فإنه أول العي ودليل الفهة"(٤).

فلـــيس غـــريبا أن يعد ابن رشيق مطلع القصيدة المفتاح الذي يفتح أمام المتلقي أبواب القصيدة، وليس من قبيل المبالغة القول إن المطلع والخاتمة ربما يعينان في فهم دلالات القصيدة وتلقـــيها على وجه أفضل، فالشعر "قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول مـــا يقرع السمع"(٥)، وهذا يعني ضرورة أن يكون المطلع متصلا بما يليه من الكلام، غير مـــنقطع عنه، لتحقيق الوحدة والترابط بين أجزاء القصيدة، فما يزيد في جودة المطلع"أن يكون دالا على ما بعده"(٦).

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ٢١٧/١.

(٢) المصدر السابق، ٢١٨/١ ، وانظر الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، بيروت، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، (د.ت) ، ص ٣١١.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ٢١٨/١.

(٤) المصدر السابق، ٢١٩/١.

(٥) المصدر السابق، ٢١٨/١.

(٦) المصدر السابق ٢١٦/١، وانظر القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٨٤، ٣٠٥ ، وانظر الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب، ص ٣١١.

إن مراعاة الشاعر للحالة النفسية للمتلقي عامل من عوامل نجاح العمل الأدبي، لأن مدى استجابة المتلقي لمقتضى العمل الأدبي تعد مؤشرا على مدى الجمال في هذا العمل، لذلك يستحسن من الشاعر أن يقدم في مطلع قصائده ماله علقة بالنفس الإنسانية، وما من شأنه أن يكون "لطيفا محركا بالنسبة إلى غرض الكلام كالمفاجأة والتذكر في النسيب وما جرى مجراه"[١] لأن أبيات المطلع "رائد ما بعدها إلى القلب. فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها"[٢].

وكما اهتم النقاد بمطلع القصيدة وجودته، اهتموا كذلك بجودة الخاتمة، لأسباب تتعلق بالحالة النفسية للمتلقي، لذلك "ينبغي أن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها"[٣]، بحيث يمثل بيت الخاتمة خلاصة ما تضمنته القصيدة، وتكثيفا لدلالاتها ومراميها، ولذلك كان الشعراء يختمون قصائد بأبيات حكمية، كقول الشاعر:

لقد محضتُ لكمْ ودّي بلا دَخَلٍ　　فاستيقظوا؛ إنَّ خيرَ العلمِ ما نَفَعا

"فقطعها على كلمة حكمة عظيمة الموقع"[٤]، وبيت الخاتمة آخر ما يقرع السمع، وهذا يؤدي إلى ثباته في ذهن السامع، فإن كان حسنا اكتمل جمال القصيدة وحسنها، فإن خاتمة الكلام "أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها"[٥].

إن الشروط التي طلبها النقاد في المطلع والخاتمة وغيرهما من عناصر القصيدة تدل دلالة واضحة على أن النقاد كانوا يبحثون عن النص المحكم، الخالي من أي عيب يشينه،

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٦.

(٣) العسكري: الصناعتين، ص ٤٤٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٤٤٣.

(٥) ابن رشيق: العمدة، ١/٢١٧.

"فالانـــتهاء هـــو قاعدة القصيدة...وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[١]، إنهم يبحثون عن الـــنص المغلـــق الذي يتأتى للمتلقي (السماعي) فهمه، النص الجميل في كل معالمه وعناصره. ولـــذلك فإنه ليس غريبا نزوع القصيدة العربية نحو الثبات، فهي محكومة بمعايير قاسية وملزمة تتحدد على أساسها جمالية القصيدة وجودتها.

فالقـــصيدة العـــربية منذ العصر الجاهلي "بدأت تأخذ شكلا ثابتا، وهذه القصيدة لها دور خطيـــر في تكييف الذوق العربي...ومن ثم أصبحت لها تقاليدها الفنية المرعية، وأصبحت هذه التقالـــيد مقياسا أساسيا للحكم على الشاعر، وقد كان أقل إخلال بهذه المثل الفنية كفيلا بأن يؤخر الشاعر مهما كانت القيمة الشعرية التي تتضمنها قصيدته"[٢].

وقـــد أشار النقاد إلى عناصر أخرى تفيد في إحداث التناغم الصوتي الذي يمتع المتلقي، فقـــد أشار الجاحظ إلى الانسجام الصوتي للتراكيب المؤلفة للبيت الشعري، بحيث تساهم سهولة المخـــارج في تحقيق مثل هذا الانسجام "فيجري الشعر على اللسان كما يجري الدهان"[٣] ،ومثل عليه بقول الثقفي:

مَنْ كان ذا عَضُدٍ يُدرِكْ ظُلامتَهُ   إنَّ الذَّليلَ الذي ليستْ له عَضُدُ

تنبو يداهُ إذا ما قلَّ ناصـــرُهُ   ويأْلفُ الضَّيمَ إنْ أثرى له عددُ[٤]

ومثّل على عدم الانسجام بالبيت المشهور:

وقبْرُ حرْبٍ بمكانٍ قفْرٍ   وليس قربَ قبرِ حربٍ قبرُ[٥]

---

[١] المصدر السابق، ٢٣٩/١.

[٢] عز الين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص١٩٤.

[٣] الجاحظ: البيان والتبيين، ٦٧/١.

[٤] المصدر السابق، ٦٧/١.

[٥] المصدر السابق،٦٥/١، وانظر، الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٦٩، وابن سنان: سر الفصاحة، ص ٨٨.

إن الانـسجام الـصوتي- كما يراه الجاحظ- ناتج عن الانسجام في المخارج الصوتية للحروف، بحيث يسبب تقارب مخارج الحروف إلى صعوبة في النطق، ما يؤثر في عملية التلقي وصفائها. وليس التقارب في مخارج الحروف- في هذا البيت- واقع في الكلمات منفصلة، بل إن طبيعة التركيب الذي يضم مثل هذه الكلمات هو الذي يؤدي إلى صعوبة النطق بها مجتمعة، فقد تكـون الكلمـة "سـهلة النطق إذا أخذت وحدها ونطق بها مستقلة، فإذا اجتمعت مع غيرها من نظائـرها أو أشـباهها شعرنا بثقل البيت أو الشطر"[1]، بحيث يعزى هذا الثقل إلى أحد سببين: "الأول: اشـتمال البيت أو الشطر من البيت على حرف من الحروف التي تتطلب جهدا عضليا مكـررا عدة مرات في كلمات مختلفة، والثاني: زيادة تكرار الحرف الهجائي عن نسبة شيوعه في اللغة العربية"[2].

إن اكتـشاف وجـود التناغم والانسجام الصوتي في البيت الشعري أمر يترك لأسماع المتلقـين وأذهـانهم المثقفة، إذ هو أمر نفسي يظهره الأداء والإلقاء، وهو- كما يقول القاضي الجرجاني-: "أمر تستخبر به النفوس المهذبة، وتشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[3].

وما لا شك فيه أن انسجام العمل الأدبي يؤدي- بالضرورة- إلى انسجام في إلقائه وأدائه عن طريق التلحين، بحيث يصبح اللحن- في رأي ابن سينا- عنصرا أساسيا من عناصر الشعر، بمـا ينطوي عليه اللحن من قدرة على تخييل المضمون الشعري الذي يتضمنه العمل الشعري، يقـول ابن سينا: "أما معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى. ومعنى القوة هو أن التلحين والغناء الملائم لكل غرض هو مبدأ تحريك النفس إلى جهة المعنى، فيحسن له معه التفطن، وتكون فيه هيئة دالة على القدرة، لأن التلحين فعل ما، ويتشبه به بالأفعال التي

---

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤ ، ١٩٩٧ ، ص ٣٤.

(2) المرجع السابق، ص ٣٥.

(3) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤١٢.

لهـا معـان إذ قلـنا أن الحدة من النغم تلائم بعضا من الأحوال المستدرج إليها، والثقيل يلائم أخـرى"[1]، فالتأثير الذي ينطوي عليه اللحن لا يقل أهمية عن الشعر ذاته. إضافة إلى ما يملكه التلحـين مـن أهمـية في تقويم العمل الشعري ذاته، "والذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ ؛ لأنه صوت يأتلف عن مخارج الحروف، فما استلذه السمع منه فهو الحسن، وما كرهه فهو القبيح"[2]. كما أن الغناء "يكشف عيوبه ويبين متكلف ألفاظه"[3].

إن النظام الذي ينطوي عليه الشعر في وزنه وقافيته وإيقاعه هو الذي يحقق أكبر الأثر فـي المتلقي الشفاهي وفي حفظ النص الشعري من الضياع "ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيآته ضروب هيآت المعانـي اللائقـة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا"[4].

إن لجوء الشاعر إلى القوافي الصعبة قد يوقعه في التكلف لا محالة، لأن من الأحرف ما تـركه الـشعراء لصعوبته وارتباطه بالتكلف، والأمر سيان للناظم والناثر، لأنه يحتاج إلى جهد كبير، لذا يجب على كليهما "أن يجتنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف كالثاء والذال والخـال والـشين.... فـإن الحروف الباقية مندوحة عن استعمال مالا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها. والناظم في ذلك أشد ملامة لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة، فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجه السمع، لعدم استعماله، كما فعل أبو تمام في قصيدته الثائية التي مطلعها:

قفْ بالطّلولِ الدّارساتِ عُلاثا   أضْحَتْ حِبالُ قطينِهِنَّ رِثاثا[5].

---

[1] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٧.

[2] ابن الأثير: المثل السائر، ٩٢/١.

[3] العلوي، المظفر: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ٣٩١.

[4] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٢٤.

[5] ابن الأثير: المثل السائر ١٩٥/١، وديوان أبي تمام، ٣١١/١، والرواية فيه: "أمست" بدلا من "أضحت".

وهــذا لا يعني أبا تمام لم يكن يعرف بذائقته تأثير مثل هذه القافية في نفوس السامعين، وصعوبة الخوض في مثل هذه القوافي، ولكنه كان يحب ركوب الصعب ويحاول إبراز مقدرته وتمكنه على النظم في مختلف القوافي والأوزان الشعرية وهذا ما أدى إلى وقوعه– في كثير من الأحيان– بأحبال التكلف والتعقيد.

رابعا: المعيار الجمالي:

انشغل النقد العربي قرونا طويلة في محاولة التقنين لعلم الشعر العربي، ومحاولة البحث عن جماليات النص الشعري التي ينبغي أن يشتمل عليها كل عنصر من عناصر العمل الشعري، وقد تجلّى ذلك من خلال الكم الهائل من الأحكام والتنظيرات والممارسات النقدية التي وجهت إلى الشعر العربي، بحيث غطت هذه الأحكام كل مكونات النص الأدبي الشكلية والمضمونية، ولهذا يمكن القول إن جل اهتمام النقاد كان منصبا في الوصول إلى النص المتكامل، النص الجميل في كل عناصره ومكوناته.

إن الفصل بين المعايير النقدية التي وجهت للشعر العربي أمر صعب، وربما يكون مستحيلا، لأن هذه المعايير تندمج في بوتقة واحدة لتشكل كلا متكاملا، فالنص الشعري الذي يتسم بالتناسب والتناغم بين عناصره يحمل قيمة جمالية، وهذا الجمال هو الذي يقبله العقل، وترتاح إليه النفس، كما أن اهتمام اللغويين- وإن كان منصبا على السلامة النحوية واللغوية للألفاظ والتراكيب- كان، في جوهره، ترسيخا للاستعمال السليم للغة بما يحقق لها جماليتها، وانسجامها مع وعي المتلقي، لأن الخطأ اللغوي قد يؤثر في تماسك النص وتلاحم أجزائه، خاصة أمام المتلقي المثقف، ذي الحس المرهف. ولذلك فإن الفصل بين هذه المعايير جاء لغايات بحثية صرفة، بهدف التعريف بطبيعة الممارسات الموجهة للنص الشعري، والرؤى المرجعية التي تنطلق منها أي من هذه الممارسات.

وعلى الرغم من أن النقاد- من شتى الأصول والمنابت- كانوا يسعون- في رحلتهم النقدية الطويلة- إلى تشكيل النص الأنموذج التي تتكامل فيه العناصر على نحو مثالي، إلا أن رؤيتهم لهذا النص كانت تختلف من ناقد إلى آخر، بسبب الاختلاف في المرجعيات الفكرية التي شكلت أذواق النقاد ورؤاهم النقدية، فكان للبيئة الاجتماعية والسياسية والدينية آثار واضحة في

الـــربط بين الجمال والمضمون الأخلاقي، في حين أن التفكير العقلي فرض على أصحابه نوعا مـــن النظـــرة المنطقـــية التي تعنى بضرورة انطواء النص الشعري على علاقات منطقية تحكم العلاقـــات بـــين أجزائه. بينما رأى النقاد اللغويون السلامة النحوية والاستعمال شرطا لاكتمال جمالية النص الأدبي، إضافة إلى التأثير اليوناني في النقاد العرب الذي جعلهم يربطون بين قبول الـــنفس وتأثرها بمقتضى الشعر وبين جمالية النص الشعري، وهنا يكمن الرابط الجوهري بين هـــذه المعاييـــر، فهـــي موجهة – في الدرجة الأساس– لخدمة المتلقي. ولما كانت غاية الشاعر الوصول إلى قبول المتلقي، كان عليه أن يحاول الجمع– ما أمكن– بين هذه المعايير في شعره، حتـــى يحـــصل على أكبر قدر من القبول والرضا، وهذا يعني أن على الشاعر أن يكون عالما لغـــويا، ومفكرا عقليا، وعالم اجتماع، إضافة إلى ضرورة أن يكون عالما نفسانيا يعرف أهواء متلقـــيه فـــيقدم لهـــم ما يرضيهم ويريحهم، ولن يحقق ذلك إلا إذا كان مراعيا لمقتضى أحوال المتلقي. ولذلك فإن عبارة "مقتضى الحال" يمكن أن تندرج ضمن إطار النقد الجمالي.

وترتبط معظم تجليات المعيار الجمالي في نقد الشعر من خلال البحث عن التناسب بين عناصـــر العمـــل الـــشعري واعتدال أجزائه، ومدى تحقق الوحدة والاتساق بين فصوله. وهي تجليات ترتبط– في جوهرها– بطبيعة التقديم الشعري نفسه، من خلال ألفاظه ومعانيه وأساليبه، ولـــذلك ســـيكون تركيز الباحث في البحث عن تجليات المعيار الجمالي من خلال توضيح أوجه التناســـب التي ينطوي عليها النص الشعري، سواء في عناصره المفردة كاللفظ والمعنى، أو في التراكيب الأسلوبية، ودراسة أثر الوحدة والتناسق في جمالية النص الشعري.

أ– التناسب بين اللفظ والمعنى:

ينظـــر الناقد الجمالي إلى النص باعتباره مجموعة من العناصر المتآلفة التي تشكل –في مجمـــوعها– كـــلا متكاملا يتجلى من خلال الوجود المتكامل للنص الشعري، ولذلك فإن النص

-والأمـــر كذلك- يشبه اللوحة أو الصورة، التي تزداد جمالا كلما ازداد اتساق عناصرها وتآلف أجـــزائها، وأي خلـــل قد يعتري أي عنصر منها يؤدي إلى تشويه واضطراب في المنظر الكلي الذي يمثل جوهرها ووجودها.

لقد بحث النقاد العرب القدامى عن كل ما من شأنه أن يحقق التناسب والتناسق في البناء الــشعري، ولأن اللفظ والمعنى كانا يمثلان وجودا جوهريا يتحقق الوجود الشعري على أساس مـــنهما، فقد كانت عناية النقاد بهما جلية وواضحة، وقد تزايد الاهتمام في هذين العنصرين مع التقدم الزمني، الذي رافقه تطور هائل في طبيعة التقديم الشعري، وتطور مثله في الذوق والفكر والعقل لدى المتلقي. ولذلك لم يخل مصنف نقدي أو أدبي من الحديث عن ضرورة التناسب بين اللفظ والمعنى على المستويين الصوتي والدلالي، يتمثل المستوى الأول في المحافظة على ترتيب الألفـــاظ بصورة تمنح الشعور بالانسيابية والسهولة، بينما يتجلى المستوى الثاني في العلاقة بين التركيب والدلالة التي ينطوي عليها، وهذا يفرض نوعا من الملاءمة بين الألفاظ.

ويعـــد الجاحظ من أوائل النقاد العرب الذين أولوا هذه المسألة جل اهتمامهم، وقد تبلور معـــيار التناسب بين اللفظ والمعنى في أكثر من جانب، فقد تجلى التناسب – في جانب منه- في ضرورة مراعاة اللفظ للمقام والحال التي تقال فيه، انطلاقا من المقولة الشهيرة "لكل مقام مقال" ولـــذلك فهو يقول: " ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأســـماء، فالـــسخيف للـــسخيف والخفيف للخفيف، والجزل للجزل"[1]، ولذلك فإن مخالفة المقام بألفـــاظ لا تناسبه يفقد الكلام قيمته وتأثيره، ويعلل الجاحظ ذلك بقوله: "وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك مله، وداخل في باب المزاج.. فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن وجهته، وإن كـــان لفظـــه ســـخيفا، وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أنه يسر النفوس

---
[1] الجاحظ: الحيوان، ٣٩/٣ ، وانظر الأمر نفسه عند القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٣٢٨- ٣٣٢.

يكرهها، ويأخذ بأكظامها"[1]، والأمر نفسه ينطبق على الشعر، لأن المتلقي يتوقع نوعا من اللفظ فـــي المقـــام الـــذي ينظم فيه الشعر، ويهيئ نفسه لاستقباله، فإذا أورد الشاعر ما من شأنه أن يـــتعارض مع توقع المتلقي، فإنه سيقابل بالاستغراب وربما بالرفض. وفي الطرف الآخر ينبغي لمـــن "أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصونهما عما يفسدهـــما"[2] .

ويتجلـــى اهتمام الجاحظ بالتناسب– من جانب آخر– في تركيزه على ضرورة التناسب المكاني والزماني بين اللفظ ومعناه، بحيث يسير هذان العنصران جنبا إلى جنب حتى النهاية، فلا يقـــصر اللفـــظ عـــن المعنى ولا يزيد عليه. وفي ذلك يقول الجاحظ: "وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها"[3] ،والإخلال بمثل هذا النوع من التناسب يؤثر سلبا في جـــودة النص الشعري نفسه، ويؤثر– من جهة أخرى– في المتلقين الذين يتباينون في المستوى الفكـــري والاجتماعي، فزيادة اللفظ على المعنى يعني التطويل، وفي ذلك إملال للسامع وإرهاق له، وقد يوقع نقص اللفظ عن معناه المتلقي في الغموض وعدم الفهم، لذا على الشاعر أن يكون واعيا للمواطن التي يجب فيها التطويل (الإطناب) والمواطن التي ينبغي عليه أن يميل فيها إلى الإيجاز.

وفي ذلك يقول الجاحظ: "إن من أوكد ما يجب تجنبه أن نبلغ في استعمالنا هذه الأساليب الحـــد الـــذي تـــنقلب معه إلى الضد، فيكون الإيجاز سببا في الإغلاق، ومؤشرا للعجز، وتكون الإطالـــة مسلكا إلى الإكثار والهذر وهما يفضيان إلى الإملال"[4]، ومتى تحرر الكلام من هاتين الصفتين كان بليغا؛ لأن البلاغة– كما ينقل الجاحظ–: "الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير

---

[1] الجاحظ: الحيوان، ٣٩/٣ ، وانظر الجاحظ: البيان والتبيين، ١٤٥/١ ، والجاحظ: الحيوان، ٣٦٧/٣–٣٦٩.
[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٦/١.
[3] الجاحظ: الحيوان، ٨/٦.
[4] الجاحظ: البيان والتبيين، ١١٦/١.

خطل"[1]، وهذا يعني ضرورة الترابط والتوازن بين اللفظ والمعنى، وأن أحدهما لا يحقق وجوده إلا بانتسابه إلى الآخر، فمن حق المعنى "أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا"[2].

ومن تناسب اللفظ والمعنى يحدث الأثر لدى المتلقي، لما يوحيه من جمال وتلاؤم يتسببان في إضفاء الشعور بالارتياح لديه "فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلاّ متعشقا، صار إلى قلبك أحلى، ولصدرك أملا. والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت عن حقائق أقدارها"[3]، فالجاحظ يدرك بذائقته وعقله أن اشتمال الكلام على نوع من التناسب يحفظ له توازنه واتساقه، ويبرزه بصورة جميلة يقبلها الذوق ويقتنع بها العقل وتتأثر بها النفس، ولا شك أن الجمال يوقع الائتلاف بين الرؤى المختلفة والمعايير النقدية المتباينة، فالجمال لا يستطيع أحد إنكاره مهما حاول ذلك.

وفي ضوء التناسب بين اللفظ والمعنى قام ابن قتيبة بالفصل بين اللفظ والمعنى"[4]، -على الرغم من صعوبة الفصل بينهما- ورأى أن انعدام التناسب بينهما يؤدي إلى رداءة الشعر. ولكن فصله بين اللفظ والمعنى لم يكن مبنيا على أسس معقولة، فكل ما يفضله هذا العالم الفقيه احتواء الشعر على معان أخلاقية أو فلسفية أو حكمية، فإذا فارق الشعر هذه المعاني فهو رديء لا محالة، وكأنه يرى الشعر "علما من العلوم أكثر منه فنا له قواعده وأصوله التي يجب على الشاعر ألا يتخطاها أو يتجاوزها، وتلك رؤية عالم فقيه"[5]، واللافت للانتباه- لدى ابن

---

(1) المصدر السابق، ١/٩٧.

(2) المصدر السابق، ١/٩٢-٩٣ ،وانظر رأي العسكري ، حيث يربط المسألة بالمتلقي ويرى إن الإيجاز للخواص والإطناب تشترك فيه العامة والخاصة، الصناعتين، ص ١٩٠.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٢٥٤، وانظر، ٢/٧-٨.

(4) انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٦٤-٦٥.

(5) درويش، العربي: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، ص ٨٣.

قتيبة- أن رداءة اللفظ أو المعنى لا يؤثر على الآخر، فرداءة المعنى مقصورة عليه، كما أن رداءة اللفظ لا تفارق اللفظ.

ويدل التناسب بين اللفظ والمعنى على صدق العاطفة وعمق الشعور؛ ولذلك فإن التباين بينهما يدعو إلى الشك بصدق العاطفة لدى الشاعر، وأن الشاعر يتكلف كلامه بما يخالف طبعه. وهذا ما لوحظ على أشعار أبي يعقوب الخريمي، فقد قيل له: "مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد- يعني كاتب البرامكة- أشعر من مراثيك فيه وأجود؟ فقال: كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد"[1] ،وكأنه تنبه إلى اختلاف التناسب بين اللفظ ومعناه في الحالين، ما يدل على أن إدراك التناسب مسألة يوكل أمرها إلى النفس الإنسانية، فالإنسان يدرك- بذائقته وتأثير الشعر فيه- مدى الانسجام المتحقق في النص الشعري.

وتبرز معالم المعيار الجمالي واضحة جلية لدى ابن طباطبا العلوي الذي ربط بين عيار الشعر من جهة، وبين جمالية النص الشعري من جهة أخرى، " فعيار الشعر- في جوهره- بحث عن القيمة الجمالية"[2] ،وتكمن هذه القيمة – لدى ابن طباطبا- في إطار ما يتحقق في النص من التناسب والاعتدال، ويسند اكتشاف القيمة الجمالية إلى الفهم والسمع "فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[3]، وهذا يعني أن التناسب على المستويين الصوتي والدلالي يحقق جمالية النص الشعري.

إن تحقيق التناسب- لدى ابن طباطبا- هو عمل عقلي، يعي الشاعر حدوده وعناصره، ويصدر ذلك عن رؤيته الكلية التي ترى أن الشعر صناعة عقلية، ولهذا فإن الشاعر يعمد إلى "إلباس المعنى ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٩/١.

[2] مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ١٩٠.

[3] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٤-٥.

من سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة..حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة"(١).

ويــنطوي الــنص الــسابق على تجاوز للعلاقة المجردة بين اللفظ والمعنى في تحقيق التناسب، فهو يتطرق إلى عناصر الصورة الشعرية وإلى مسألة الغموض، فالمباعدة بين أطراف العناصر المشكلة للصورة تؤثر في تناسب الشعر، كما يؤثر الغموض في إضعاف التناسب من خــلال اضــطراب العلاقة بين الدال والمدلول واستعصائه على المتلقي، وليس الأمر غريبا من ناقد يريد تحقيق التناسب الكلي للبناء الشعري برمته.

ويــربط ابــن طباطــبا- كما فعل الجاحظ- بين اللفظ والمقام الذي ترد فيه، فما يناسب موضعا ما من الألفاظ قد لا يناسب موضعا آخر، ولذلك يجب على الشاعر أن يتوخى الدقة في اختيار اللفظ الذي يناسب المقام والمعنى "فللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها، فهــي لهــا كالمعــرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"(٢)، فالألفاظ ليست جميلة أو قبيحة في انفرادها، بل في مدى ملاءمتها لموضعها. ويمثل عليه بقوله: " وأما المعرض الحسن الذي ابتذل على ما لا يشاكله من المعاني فكقول كثير:

فقلتُ لها يا عزُّ كلُّ مصيبةٍ   إذا وُطِّنتْ يوما لها النَّفسُ ذلَّتِ

"فقــد قالــت العلماء: لو أن كثِّيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس"(٣)، وهذا البــيت متناسب اللفظ والمعنى، ولكنه – في رأي العلماء- لا يناسب الحال التي ورد فيها، فهو بــيت في الحكمة قيل في معرض الغزل والنسيب، وهذا يعني أن ابن طباطبا لا يكتفي بالتناسب بين اللفظ والمعنى، بل يتعداه إلى ضرورة تناسبها في المقام الذي يراد فيه.

لقــد بحــث ابــن طباطبا عن التناسب الكلي للنص الشعري، وهذا أقصى ما يتمناه في الــنص، فــإذا ورد عليه مثل هذا الكلام "موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت

(١) المصدر السابق، ص ٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٥.

طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم، وأنس به"[١] ،فالشاعر محكوم بما يقبله المتلقي، لذا ينبغي عليه أن يعاود النظر في شعره حتى يخرجه للناس مصفى من النقص والاضطراب، بغض النظر عن مـدى صـدق الـشاعر في التعبير عن نفسه، فما يهمه أن ينتج الشاعر نصا معتدل الأطراف والأجزاء، نصا كامل الخلقة لا يشوبه عيب ولا تشينه نقيصة، لأن الاعتدال علة الحسن عنده.

ويـصبح الاعتدال ميزة الجمال في النص الأدبي -عند ابن وهب الكاتب- حتى وإن خلا هـذا الـنص مـن عناصر جمالية لافتة، فهو يعلق على نص شعري- أثناء حديثه عن الوزن الـشعري- بقـوله: "فهذا الشعر ليس فيه معنى فائق، ولا مثل سابق، ولا تشبيه مستحسن ولا غزل مستطرف، إلا أن الاعتدال كساه جمالا وصير له في القلوب جلالا"[٢]، فالاعتدال والتناسب لا يقتـصران على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، على الرغم من تأكيده على ذلك، وإنما يمتد هذا التناسب ليشمل البناء الشعري بكامله.

ويبـرز اهـتمام ابـن وهب بالتناسب بين اللفظ والمعنى في بحثه عن ضرورة موافقة الألفـاظ للمعانـي والمقامات التي ترد فيها- وهذا ما أكده الجاحظ من قبل- ولذلك لا يستحسن للـشاعر أن يكسو "المعاني الجدية ألفاظا هزلية فيسخفها ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها سامعها، ولكن يعطي كل شيء من ذلك حقه ويضعه موضعه"[٣].

ويـنطلق ابن وهب الكاتب في كشفه عن عناصر الجمال في النص الشعري من النص ذاتـه، فكلمـا تكاثرت عناصر الجمال فيه ازداد رونقا وتفوقا، "لأن الذي يسمى به الشعر فائقا، ويكـون إذا اجـتمع فـيه مستحسنا رائقا: صحة المقابلة وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه"[٤]، ثم يورد الأمثلة على كل عنصر من هذه العناصر[٥].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٢) الكاتب،ابن وهب: البرهان في وجوه البيان،ص ١٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨٦.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٥) انظر، المصدر السابق، ص ١٧٥-١٨١.

وهـو الأمر نفسه الذي يؤكده قدامة بن جعفر، حين ركز على العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنـى، وأن طبـيعة المعنى أو الغرض تؤثر في طبيعة الألفاظ التي تناسبها، وأن أي إخلال بهـذا التناسب سيوقع الاضطراب ويضعف الانسجام في النص الشعري "ولما كان المذهب في الغـزل إنمـا هـو الدقة واللطافة، والشكل والدماثة، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة، مقبولة غير مستكرهة، فإذا كانت جاسية كان ذلك عيبا"[١]. وهذا يعني أن كل معنى مـن المعانـي التي يروم الشاعر الكتابة فيه، ينبغي عليه أن يجلب له ما يناسبه من الألفاظ من حيث القوة والجزالة أو السهولة واللطف.

ولـم يكـتف قدامـة بالإشارة إلى ضرورة التناسب بين اللفظ والمعنى، بل إنه عقد بابا تحـدث فيه عن العناصر التي تحقق مثل هذا الائتلاف[٢]، وتبرز "المساواة"[٣] مصطلحا للدلالة علـى علاقـة الـتوازي بين اللفظ والمعنى، وأن أحدهما يفضل أن لا يزيد على الآخر، ويورد الأمـثلة على المساواة بين اللفظ والمعنى، كلها تصب في باب الحكمة[٤]، ولكن ذلك لا يعني أن اللفظ يجب– في الأحوال كلها– أن يساوي معناه، فقد يزيد المعنى على لفظه مع المحافظة على التناسب بينهما، ويسمى قدامة ذلك "الإشارة"[٥].

ويعـتمد قدامة على عناصر بلاغية وبديعية في تحقيق التناسب بين اللفظ والمعنى، فهو يعتبـر الكـناية– ويسميها الإرداف–[٦] والطباق والتجنيس[٧]، عوامل مؤثرة في إيجاد نوع من التناسب.

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٣٤،١٩١، وانظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٨،والعسكري: الصناعتين، ص ١٢٩، وابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٥٣.

(٢) انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٥٣–١٦٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٣، وانظر العسكري: ديوان المعاني ١٢٧/١، العسكري: الصناعتين، ص ١٧٩.

(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٥٣–١٥٤.

(٥) المصدر السابق، ص ١٤٥، وانظر الأمثلة ص ١٥٥–١٥٧.

(٦) المصدر السابق، ص ١٥٧.

(٧) انظر المصدر السابق، ص ١٦٢ ،وانظر الأمثلة ص ١٦٢–١٦٤.

وعلـــى الرغم من أن الشعر– في نظر النقاد القدامى– نوع من الصناعة اللغوية والفن الكلامـــي، إلا أن اعـــتدال أجزاء البناء الشعري أمر يسند إلى الطبع السليم والقريحة الصافية، فالطبع السليم هو الذي يلحظ أوجه التناسب والاعتدال، وهو نفسه الذي يتأذى لرؤية الاضطراب وانعـــدام التجانس بين أجزاء النص الشعري، وهذا الرأي هو ما اعتمده الآمدي في الحكم على تناسب أجزاء النص الشعري– ومنها العلاقة بين اللفظ والمعنى–، فقد حكم على ضعف التناسب عـــند أبي تمام لأنه فارق طبعه، وجرى وراء التكلف "ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فـــيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين"[(1)]، فالـــتكلف يـــؤدي إلـــى ضـــعف التناســـب بـــين اللفـــظ والمعنى، وربما انعدامه، فالشاعر –بـــسبب الـــتكلف– ينـــشئ علاقة قسرية بين اللفظ والمعنى (يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتـــسرها مكارهة) ولذلك يبدو التنافر واضحا بينهما، وهذا الأمر يعني نوعا من الاضطراب وسوء الفهم لدى المتلقي، ولذلك اعترض الآمدي على قول أبي تمام[(2)]:

أهنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزْمًا فقدْمًا أدْركَ السؤلَ طالبُهْ

وعده من الشعر الرديء لأنه ابتدأ بالكناية عن النساء، ولم يجر لهن ذكر بعد...ثم قال: عوادي يوسف، ومعناها صوارف.. وصوارف ههنا ليست قائمة بنفسها، لأنه يحتاج إلى أن يعلم صـــوارفه عن ماذا...ثم تمم البيت بعجز لا يليق بصدره..وهذا كلام لا يلائم بعضه بعضا ولا يتشابه، وإنما كانت ألفاظه ومعانيه تتشابه لو قال:

أهنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فلا يعدُوَنْكَ مطْلبٌ أنْتَ طالبُهْ[(3)]

فانـــشغال أبي تمام بأدوات الصنعة جعله يغرب في ابتدائه، ولو جاء هذا البيت في ثنايا القـــصيدة لكان مقبولا من النقاد القدامى، ولكنه فاجأهم بما لم يكن متوقعا، وبما لم يكن مستعملا

---

(1) الآمدي: الموازنة، ١/١٣٩.

(2) ديوان أبي تمام، ١/٢١٦، فعزما: فاعزم، فقدما: فقديما.

(3) المصدر السابق، ٢/١٧–١٨.

من قبل، لأن الشعراء كانوا يجتهدون في تحسين مطالع قصائدهم؛ لأنها المفاتيح التي يلج المتلقي من خلالها إلى أعماق النص، ولأن قبول المطلع يعني قبول القصيدة كاملة ومتابعة عملية التلقي. ويبدو في النص النقدي السابق أمر هام يتعلق بالسلطة النقدية التي يمنحها الناقد لنفسه، إذ يسمح الناقد لنفسه بالاعتداء على خصوصية الإبداع الشعري ويقترح ما يراه مناسبا، ولو لم يكن النص الأصلي مدونا لربما اختلفت رواية هذا البيت بما يتماشى مع المعايير النقدية السائدة. إذ إن تغيير الرواية كان أمرا شائعا قبل انتشار التدوين والكتابة.

ويجعل القاضي الجرجاني للمعاني رتبا بحسب الغرض الذي ترد فيه، فالغرض الشعري يحدد نوعية المعنى واللفظ الذي ينبغي استخدامه دون غيره، ولذلك يرى القاضي الجرجاني ضرورة تنوع المعاني والألفاظ تبعا لتنوع الأغراض، يقول: "بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك..بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه"[1]، وعلى الرغم من أن مسألة ترتيب الألفاظ على نحو يحقق التناسب والانسجام مع المعنى أمر منوط بالطبع والقريحة، إلا أنه يبدو من خلال كلام القاضي الجرجاني عملا عقليا يمكن للشاعر إدراكه من خلال النظر العقلي إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى. وقد وقع أبو تمام في أخطاء التفاوت بين اللفظ والمعنى لأنه كان يغالب طبعه ويتوجه بجهده إلى تكلف الصنعة[2].

ويصدر أبو هلال العسكري في نظرته إلى التناسب بين اللفظ والمعنى من رؤيته الكلية التي ترى أن الشعر صناعة، فهو ينقل أقوال السابقين فيما يتعلق بكيفية صناعة الشعر، إذ تبدو عناصر التناسب– لديه– مستندة إلى أسس عقلية تفترض أن يكون الشاعر واعيا لما يقول، لذلك يوجه أبو هلال العسكري الشاعر بقوله: "إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم الألفاظ"[3]. وإذا كان التناسب مبنيا على أساس من الرقابة العقلية فإن إدراك هذا التناسب وملاحظته في الشعر أمر يعزى إلى العقل والذوق المهذب، ويتضح ذلك من خلال

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٤، وانظر، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير ، ص ١٩٥.

(2) انظر، المصدر السابق، ص ٦٩.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ١٣٣.

ملاحظة الدقة المتناهية في استخدام الألفاظ لتناسب المقام الذي تقال فيه. ومن ذلك أن رجلا أنشد ابن هرمة قوله:

بالله ربّكَ، إن دخلْتَ فقلْ لها: هذا ابنُ هرمةَ قائماً بالبابِ

فقال: ما كذا قلت، أكنت أتصدق؟ فقال: فقاعدا ؟ قال: أفكنت أبول؟ قال: فماذا؟ قال: واقفا، وليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى"[١].

وهذا يعني أن إدراك التناسب منوط بمدى تحقق العلاقة والوثيقة بين اللفظ والسياق الذي يرد فيه، والمعنى هو الذي يحدد مدى مناسبة اللفظة لمكانها.

ويعزو أبو هلال العسكري التناسب إلى مدى قدرة اللفظ على استيفاء المعنى واشتماله عليه، إذ إن الكلام الذي بهذه الصفة يوصف بالبلاغة، لأن البلاغة- كما ينقل أبو هلال العسكري- " أن يكون الرسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك..أي أن يحصر اللفظ جميع المعنى ويشتمل عليه. فلا يشذ منه شيء يحتاج إلى أن يعرف بشرح أو تفسير"[٢] ،فإذا قصر اللفظ عن الإحاطة بالمعنى خرج الكلام من دائرة البلاغة ووقع في باب الغموض والعي.

ويعد المرزوقي ملاءمة اللفظ للمعنى بابا من أبواب عمود الشعر العربي، لا يكتمل جمال النص الشعري إلا بوجوده وتوفره عليه، وقد عبر المرزوقي عن الملاءمة بين اللفظ والمعنى بمصطلح "المشاكلة"، إذ اشترط "مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية" [٣] لاكتمال البناء الكلي الذي يؤسس عليه الشعر. وقد عزا تمييز المشاكلة إلى الممارسة والدربة، فرأى أن عيار مشاكلة اللفظ للمعنى "طول الدربة ودوام الممارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء من خلالها ولا نبو، ولا زيادة فيها ولا قصور. وكان اللفظ مقسوما على قدر

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٣) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ٩/١.

المعاني: قد جعل الأخص للأخص والأخس وللأخس، فهو البريء من العيب"[1]، بذا فإنه ينظر إلــى هــذه المشاكلة بوصفها نوعا من المناسبة القائمة على أساس من مراعاة الغرض الشعري والمقام الذي يلقى فيه الشعر.

إن انتفاء التلاؤم بين اللفظ والمعنى يؤدي إلى إخفاء المحاسن التي ينطوي عليها الشعر إن لــم يؤد إلى إلغائها أصلا. وقد وقع المتنبي في رأي الثعالبي في مثل هذه الأخطاء، إذ يعمد في شعره إلى "اتباع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء، والإفصاح بذلك في شعره عن كثرة التفاوت، وقلة التناسب، وتنافر الأضداد"[2].

ويأخــذ التنافر لديه شكلا أشمل وأعم حين يتجاوز الحدود الدلالية والمكانية التي تربط بــين اللفظ والمعنى؛ إذ يتبدى هذا التنافر من خلال "إبعاده الاستعارة، أو تعويص اللفظ أو تعقيد المعنى، إلى المبالغة في التكلف، والزيادة في التعمق، والخروج إلى الإفراط والإحالة والسفسفة والــركاكة والتبــرد والتوحش باستعمال الكلمات الشاذة، فمحا تلك المحاسن وكدّر صفاءها"[3]، وهذا يعني التناسب لا يقتصر– لديه– على مجرد التلاؤم بين اللفظ والمعنى، وإنما يتجاوز ذلك ليــشمل عناصــر الــنص كافة، الشكلية والمضمونية، وأن أي إخلال يصيب عنصراً من هذه العناصر يسهم في تقويض دعائم الجمال وتشويه ملامح الحسن في النص الشعري.

ويتوضــح التلاؤم بين اللفظ والمعنى– عند ابن رشيق– من خلال رأيه في العلاقة التي تــربط بــين اللفظ والمعنى، وهي علاقة وثيقة لا انفصام لها، وأي إخلال بطرف من أطرافها يتــسبب فـــي إزالة الجمال والرونق من النص الشعري، فهما مرتبطان كارتباط الروح بالجسد "فــاللفظ جــسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى

(1) المصدر السابق، ١/١١.
(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، ١/١٢٥.
(3) المصدر السابق، ١/١٢٥.

بقــوته"[1]، ولــذا علـــى الشاعر أن يتحسس هذه العلاقة ويبذل جهده في المحافظة على اكتمال تــرابطها "فــإن لــم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجــزالة والعذوبة والطلاوة..لم يكن للمعنى قدر"[2]، فالطريقة التي يرتب فيها الشاعر ألفاظه هي التي تمنح المعنى قيمته وقدره، ولذلك فإن عدم الاهتمام بوضع الكلمات في مواضعها يؤثر سـلباً على قيمة المعنى "والكلمة إذا وردت غير دقيقة في أداء معناها كانت قلقة لم تقع مكانها، ولم تصل إلى قرارها، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها"[3].

وقــد ربط معظم النقاد بين قلق اللفظة في مكانها وعدم قدرتها على أداء المعنى بطريقة سليمة، وبين تكلف الشاعر وبعده عن الطبع السليم، والذوق المهذب، لأن تمييز التلاؤم والتناسب بــين اللفــظ والمعنـــى مــرده إلى الذوق السليم والطبع. وقد عبر عن ذلك– ابن سنان– بقوله: "والشاهد على ما ذكرناه الحس، فإن الكلفة في تأليف المتجاوز ظاهرة، يجدها الإنسان من نفسه حال التلفظ"[4].

وقــد كان اهتمام ابن سنان منصباً على توضيح العوامل التي تجعل من اللفظة فصيحة ومتلائمة في تركيبها وترتيبها داخل السياق، بحيث يشكل ترتيبها نسقاً متوازناً يحقق انسياباً على المــستوى الــسماعي والمــستوى القرائي. ولكن اهتمامه باللفظ المجرد لم يمنعه من الاهتمام بالانسجام بين اللفظ والمعنى داخل النسق التركيبي، وعبر عن هذا الانسجام بقوله: "ومن موضع الألفاظ موضعها ألا يعبر عن المدح بالألفاظ المستخدمة في الذم..بل يستخدم في جميع الأغراض الألفاظ اللائقة بذلك الغرض"[5].

---

[1] ابن رشيق: العمدة ، ١/١٢٤.

[2] المصدر السابق ، ١/١٢٧.

[3] المصدر السابق ، ١/٢٢٠.

[4] ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٤٨–٤٩.

[5] المصدر السابق، ص ١٥٣. وانظر، ابن الأثير: المثل السائر، ١/١٨٥.

وينظـر ابـن سـنان إلى أن استخدام الكناية بصورة لائقة يحقق تناسباً قوياً بين اللفظ والمعنـى، لمـا تتضمنه الكناية من قدرة على التعبير عن المعنى في المقام الذي لا يصلح فيه التصريح، ولذلك فهو يرى "من هذا الجنس (والحديث عن وضع الألفاظ مواضعها) حسن الكناية عمـا يجـب أن يكنـى عنه في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح، وذلك أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة"[١].

ويقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة الموقف نفسه الذي وقفه ابن سنان من الكناية، فجـودة الاسـتعارة تكمن في قدرتها على تخييل المعنى والتعبير عنه بصورة تفوق قدرة الكلام العادي في التعبير عنه، لأن "الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، وكان موضعه من الكـلام أضـن بـه، وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتـشبيه، فأمـر التخيـيل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم"[٢]. وهذا ما اشترطه النقاد القدامـى فـي الاسـتعارة، أن تكون ملائمة للمستعار له، وللسياق- بشكل أعم-، ما يحقق قوة وجمالـية فـي التقديم الشعري. ولذلك فإن الاستعارة التي تحسن في مكان قد تصبح رديئة في غيره، ولذلك يقول عبد القاهر: "ومن سر هذا الباب، أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي"[٣] ويمثل على ذلك باستخدام أبي تمام للفظة "الجسر" حيث يقول: "ومثال ذلك أنك تنظر إلى لفظة "الجسر" في قول أبي تمام:

لا يطمعُ المرءُ أن يجتابَ لُجَّتَهُ ... بالقولِ ما لم يكنْ جسراً له العملُ

وقوله[٤]:

بَصُرْتَ بالراحةِ الكبرى فلم تَرَها ... تُنالُ إلاّ على جسـرٍ من التّعبِ

---

[١] ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٥٥.

[٢] الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣١٨.

[٣] الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٧٨.

[٤] ديوان أبي تمام، ٧٣/١.

فترى لها في الثاني حسناً لا تراه في الأول"[1]، فهو يرى أن استعارة الجسر للتعب أجمل وأقوى من استعارة الجسر للعمل، على الرغم من أن الدلالة التي تحملها الاستعارة ربما قد تكون واحدة في الموضعين. ولكنها-في الموضع الثاني- لما كانت مرتبطة بشدة المعاناة في المعركة وطولها، كان وقعها أكبر وتأثيرها في النفوس أقوى.

ويصدر عبد القاهر الجرجاني في رؤيته لطبيعة التناسب بين اللفظ والمعنى من نظرته المرتبطة بنظرية النظم، وهي النظرية التي قربت وجهات النظر المتصارعة حول أحقية اللفظ أو المعنى في تحقيق الجمال والإعجاز في النص القرآني- في أساسها-، ومن ثم طبق هذه النظرية على الشعر العربي، وقد أسس عبد القاهر نظريته على أساس الاقتضاء النحوي، إذ يكمن جمال التركيب في مدى ملاءمته لمقتضيات النحو ومتطلباته، وتعليق الكلم بعضه ببعض بما يلائم النحو[2]. وهذا يعني أن اللفظة- منفردة- لا تنطوي على وظيفة أو جمال، خارج إطار الصياغة والتركيب، وبالتالي، فإن فصاحتها -كما يرى عبد القاهر- تكمن في وجودها داخل السياق، فهو يوجب الفصاحة للفظة "موصولة بغيرها، ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها"[3]، لأن اللفظة قد تكون فصيحة وملائمة في موضع، ونابية في موضع آخر، لذلك يقول: "وهل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة ألا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[4]، فإذا افتقدت الألفاظ إلى الأنس والترابط، فقد التركيب رونقه وجماله وتناسقه، وأثر في جمالية البناء الكلي للعمل الشعري.

ويبدي حازم القرطاجني اهتماما بالتخييل، ويعتبره أساساً وجوهراً للشعر، وأن التخييل هو الهدف الأساسي الذي يطمح الشاعر إلى تحقيقه في المتلقي، فإن التحسينات والتأليفات

---

(1) الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٧٨، وانظر إلى تحليله لاستعارة الأخدع ، ص ٤٦-٤٧، ولكن ابن الأثير يرد القبح في هذه الكلمة استنادا إلى بنيتها الصرفية (التثنية) ، انظر المثل السائر، ٢٩٦/١-٢٩٧.

(2) انظر الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٨١.

(3) المصدر السابق، ص ٤٠٢.

(4) المصدر السابق، ص ٤٤. وانظر، ص ٤٦.

والتناسبات التي ينبغي أن تتوفر في النص الشعري هدفها النهائي ضمان إيقاع التخييل في نفس السامع، ولذلك ينبغي إيقاع التآلف بين اللفظ والمعنى حتى ملائما للغرض المقول فيه الشعر، وحتى يكونا "مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك. فإن النظام اللطيف المآخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلاً في طريقة الفخر لم تخيّل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية"[1]. فإذا أراد الشاعر إيقاع التخييل والتأثير في نفس المتلقي وجب عليه أن يلائم بين ألفاظه ومعانيه حتى تكون مناسبة للغرض الشعري، لأن التأثير يكمن في "وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام. متعلقاً ومقترناً بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك"[2].

ويدرك حازم القرطاجني- بذائقته- الأثر الذي يخلفه تنافر الألفاظ ورداءة التأليف في نفس السامع، بحيث إن مثل هذا التنافر يذهب طلاوة الشعر وجماله، وإن كان هذا الشعر مبنياً على محاكاة حسنة وتخييل متقن. لذلك يقول: "فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، فيشغل النفس تأذي السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً"[3].

ويصدر حازم القرطاجني عن رؤية عميقة وتفكير دقيق في ماهية الاعتدال والتناسب بوصفهما عنصرين جماليين تتحدد جمالية النص الشعري على أساسهما. وهو يعبر عن هذا التناسب بكلمات دقيقة، بحيث يتمثل التناسب والتلاؤم- عنده- في عذوبة العبارات وجزالتها

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٤.

(2) المصدر السابق، ص ١٥٣.

(3) المصدر السابق، ص١٢٩.

وطلاوتها، "فالاستعذاب فيها بحسن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال الأوسط"(١)، فالاستعذاب مختص بالتناسب الصوتي للألفاظ إضافة إلى حلاوة الاستعمال والبعد عن الوحشية. بينما تكون الطلاوة "بائتلاف الكلم من حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف، بما خفي سببه وقصرت العبارة عنه"(٢) ،أي أنها مختصة بالتآلف الصوتي وانسيابية نطق الكلمات المتجاورة، بحيث يشكل مجموع الكلمات المتجاورة نسقاً صوتياً مؤتلفا لا تنافر فيه، لأن اللفظة ربما تكون سهلة المخارج، ولكن تجاورها مع كلمات أخرى يؤدي إلى تقارب المخارج، فيحصل تنافر صوتي يؤدي إلى تعقيد في نطق اللفظة، وليس أدل على ذلك من البيت الشهير(وقبر حرب بمكان قفر...البيت)، فالألفاظ التي يتشكل منها هذا البيت عذبة المخارج في نفسها (قبر، حرب، قفر، قرب...)، ولكن تجاورها يقرب مخارج الحروف، إضافة إلى أن تكرار بعض الأحرف (كالقاف والراء) يسبب كسراً للتآلف الصوتي.

أما الجزالة فتكون "بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال"(٣). ولكن هذا التناسب يتفاوت بحسب المقصد من الكلام، إذ يقل الاهتمام بهذا التناسب كلما اقتربت مقصدية الشاعر من إغماض معانيه، فتحسين العبارة يقوم عنده على "التسهيل في العبارات وترك التكلف. والتسهيل يكون بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض وأن يكون اللفظ طبقاً للمعنى تابعاً له...هذا إذا لم يكن المقصد إغماض المعاني"(٤).

مما سبق يتضح عناية النقاد العرب القدامى بائتلاف اللفظ والمعنى تحقيقاً للائتلاف الكلي للنص الشعري، لأن ائتلاف اللفظ والمعنى يوفر انتظاماً واتساقاً يؤثران- إيجاباً- في نجاح عملية التلقي، إضافة إلى أن مظاهر هذا الائتلاف تشكل عنصراً جمالياً هاماً من عناصر الجمال

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٢٣.

الكلي التي ينبغي أن يتوفر عليها النص الشعري، لأن الجمال المكتمل للنص يتشكل من مجموعة التناسبات والائتلافات الشكلية والمضمونية.

وقد ارتبط التناسب والتلاؤم– لدى النقاد العرب القدامى– بطبيعة المقام الذي يقال فيه الشعر وطبيعة الغرض الذي يتضمنه، وارتبط عند بعضهم بمدى قدرة اللفظ على الإحاطة بالمعنى والتعبير عنه، بحيث يكون المعنى مفهوماً لدى المتلقي، وفي هذا النوع من التلاؤم ينبغي أن يكون اللفظ والمعنى سائرين في خط متوازٍ، لا يطول الكلام ولا يقصر، بل يكون متساوياً.

إن المعيار الذي يمكن من خلاله اكتشاف مدى تحقق التلاؤم بين اللفظ والمعنى هو العقل والحس والدربة، بحيث يستطيع القارئ أو المتلقي إدراك التلاؤم الذي يصدر عن طبع سليم وقريحة صافية، إذ إن انتفاء التلاؤم أو انعدامه في النص الشعري ينبئ على وجود التكلف ومخالفة الطبع، وعدم الاقتدار على صنعة الشعر.

ويبرز التلاؤم– لدى بعض النقاد– في مدى ملاءمة اللفظة للمعرض الذي ترد فيه وحسن مجاورتها للألفاظ الأخرى المشكلة للنسق التركيبي، بحيث تبرز اللفظة جميلة في موقع ونابية في موقع آخر.

ولما كانت غاية الشعر الأساسية التأثير في المتلقي وإيقاع التخييل في نفسه، توضحت أهمية التلاؤم والتناسب في إيقاع التخييل لدى المتلقي، وبغير هذا التناسب يفقد التخييل أثره، وبالتالي، يفتقد الشعر أهم وظيفة يسعى الشاعر إلى تحقيقها، لأن اضطراب العلاقة بين اللفظ والمعنى تحدث بلبلة في عملية التلقي، وربما يؤدي هذا الاضطراب إلى الانشغال عن التفكير في مقصدية الكلام ورؤية الشاعر. ولذلك فإن التناسب ينطوي على أهمية مزدوجة في الشعر، فهو – من جهة – يحقق جمالية النص الشعري، ومن جهة أخرى، يضمن تحقيق غاية الشعر الأساسية، وهي التأثير في المتلقي وتحقيق المتعة لديه. وهذا يعني أن محاكمة الشعر باعتبار العناصر الجمالية المبنية على أساس من التلاؤم والتناسب يعدّ في صميم الشعر.

ب- التناسب الداخلي / اللفظي الصوتي:

اعتنـــى الـــنقاد العرب القدامى باللفظة المفردة عناية بالغة، فلا يكاد يخلو أي مؤلف من مـــؤلفاتهم مـــن الإشـــارة إلى الماهية التي ينبغي أن تكون عليها اللفظة في أصواتها وهيئاتها، وخطـــيت اللفظة بتقنين دقيق حددت على أساسه اللفظة الفصيحة من غيرها، وتأسست على هذه القوانـــين طبيعة استخدام اللفظ في الشعر، بحيث حدد هذا الاستخدام بمدى انطوائه على تناسق وتـــلاؤم بين العناصر الداخلية للفظة – من جهة – ومدى تحقق التناسق في التركيب من خلال تجاوز الألفاظ على أساس القوانين المعتمدة في فصاحة اللفظ من جهة أخرى.

وقـــد جـــاء اهتمام النقاد باللفظة المفردة انطلاقاً من الصراع المستمر بين النقاد، حول مـــوقفهم مـــن قضية اللفظ والمعنى، وتفضيل أحدهما على الآخر. ويولي الجاحظ اللفظ عنايته وتقديـــره، ويسهم في توضيح أوجه التناسب التي ينبغي أن ينطوي عليها اللفظ المفرد، والحقيقة أن الـــبحث في التناسب اللفظي هو البحث في فصاحة الكلام في الدرجة الأولى، وهذه الفصاحة التـــي تحقق للفظة شعريتها، منفردة، وفي سياق النص الشعري. ولذلك، فإن الجاحظ يشترط في اللفظ أن لا يكون "عامياً، وساقطاً سوقياً...ولا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً؛ إلا أن يكون المتكلم بـــدوياً أعرابياً، فإن من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"[1]، وهذا يعني أن ابتذال اللفظ واقترابه مـــن العامية يفقده جزءاً من فصاحته وجماله، وربما كان مثل هذا اللفظ سبباً في إسقاط الشعراء وابتذال أشعارهم.

وقـــد اهـــتم الجاحظ ببنية الكلمة الصوتية، وركز على ضرورة انطواء هذه البنية على تناســـب داخلـــي يحقق لها توازناً صوتياً ودلالياً، ولذلك رأى الجاحظ ضرورة أن يكون مخرج الحروف "سهلاً"[2]، وسهولة المخرج ترتبط بمدى التقارب أو التباعد بين مخارج الحروف. وقد

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١٤٤.

(2) المصدر السابق، ١/٦٧.

شــفع ذلك ببحث عملي أظهر من خلاله استحالة اجتماع بعض الأحرف، ففي اقتران الحروف يقول: "فإن الجيم لا تقارن الظاء والقاف والكاف ولا الغين بتقديم ولا بتأخير. والزاي لا تقارن الظـــاء ولا الــسين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير..وهذا باب كبير"[1]، وهذا يعني أنه يدرك- بخبرته وذائقته- صعوبة اجتماع الحروف المتنافرة، لأن اجتماع مثل هذا الأحرف يؤدي إلى صعوبة في نطق الأصوات ويفقد الكلام سلاسته.

ويـــبدي الجاحظ اهتماماً متزايداً في فصاحة اللفظة وتناسب مخارجها من خلال وجودها فـــي الـــسياق وضمن التركيب، وهذه الاهتمام مصدره نظرته الكلية لقضية اللفظ والمعنى، فهو يفضل الصياغة وحسن إيراد الألفاظ، وأن الصياغة هي ما يميز شعرية الشعر، وهي التي تعبر عن مدة قدرة الشاعر وتمكنه من صنعته، ولذلك فإن تحديد فصاحة اللفظة وشعريتها يتحدد من خلال ملاءمتها لما يجاورها من الكلام من الناحيتين : الصوتية والدلالية، لأن "من ألفاظ العرب ألفـــاظ تتنافر، وإن كانت مجموع في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه"[2].وقد أصبح مثل هذا النوع من الشعر، أدلة تتناقلها الكتب النقدية التالية .

لقـــد شكل الانسجام الصوتي- لدى الجاحظ- عنصرا من عناصر وحدة النص الشعري، إذ تسهم سهولة الكلمات وخفتها على اللسان في أن يصبح البيت كأنه بأسره "كلمة واحدة، وحتى كـــان الكلمة بأسرها حرف واحد"[3]، فالتناسب الصوتي ضروري لتحقيق وحدة النص الشعري، هـــذا التناســـب الـــذي يحقق تنقلاً انسيابياً بين وحدات النص وعناصره، بحيث لا يحس القارئ باضطراب في عملية الانتقال هذه.

لقـــد أثرت آراء الجاحظ في نظرة النقاد التابعين- على الرغم من أن نظرة الجاحظ إلى فصاحة اللفظ تشكلت من خلال الواقع النقدي السائد- فابن قتيبة يؤكد على أهمية اختيار الروي

---

(1) المصدر السابق، ٦٩/١.

(2) المصدر السابق، ٦٥/١، وانظر نفسه، ٦٦/١.

(3) المصدر السابق، ٦٧/١.

الـــسهل والألفاظ السهلة، البعيدة عن التعقيد وأقربها من أ فهام العوام[1]، وينهى الشاعر المحدث عن مشابهة الشعراء القدامى "في استعمال وحشي الكلام"[2].

إن المـــشهد الـــنقدي لا ينفـــصل- بحال من الأحوال- عن الأحوال البيئية والاجتماعية والسياسية التي يتجلى من خلالها، ولذلك فإن عناصر هذا المشهد ومعاييره تتغير بتغير الأحوال، ولمـــا كانـــت أحـــوال الـــناس قـــد انـــتقلت مـــن الـــبداوة إلى المدنية والحضارة، فقد تغيرت – تبعاً لذلك– المعايير والشروط التي ارتبطت بمقتضيات البيئة السابقة.

وحتـــى لا يفهم من آراء النقاد في سهولة اللفظ أنهم يقصدون اللفظ السوقي، اشترط أبو العـــباس ثعلب(ت٢٩١هـــ) أن يكون اللفظ جزلاً، سهلاً، ليبتعد اللفظ "عن ضربين من الألفاظ، كانا موضع ازدراء وهما (الوحشي) و(العامي)" [3]. ولذلك يقول: "فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغـــرب المـــستغلق الـــبدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهم إمكانه"[4]، فاهتمام النقاد كان منصباً على اللفظ المعـــتدل الذي يقع بين منزلتين. "فلا يكون وحشياً ثقيل الجرس، مبهم الدلالة، ولا يكون عامياً رخواً، أو ضعيفاً ركيكاً. ولا تحقق للفظ هذه المنزلة إلا إذا كان جزلاً وسهلاً، لأن الجزالة تكفل لـــه مبايـــنة ألفاظـــه عن العامة – كما أن السهولة بمفهومها المزدوج تخلصه من غلظة البدوي وغموض دلالته"[5]، وما لا شك فيه أن مصطلح السهولة يشير إلى معنيين يتعلق أحدهما بسهولة النطق الناتج عن سهولة المخارج، والآخر يتعلق بالاستعمال ووضوح المعنى.

---

(1) انظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١٠٣/١.

(2) المصدر السابق، ١٠١/١.

(3) العزاوي، نعمة: النقد اللغوي عند العرب، ص ٢٢٨.

(4) ثعلب، أبو العباس احمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق وتقديم وتعليق، رمضان عبد التواب، القاهرة، دار المعرفة،١٩٦٦ ،ص ٦٧. وانظر الـــرأي نفسه عند العسكري: الصناعتين، ص ١٤٩، والجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٤. وابن سنان: سر الفصاحة، ص ٦٣، وابن الأثير: المثل السائر، ١٩٦/١.

(5) العزاوي، نعمة: النقد اللغوي عند العرب، ص ٢٢٨.

ويأخذ الانسجام اللفظي- لدى ابن طباطبا- منحى آخر، إذ يتحقق انسجام اللفظ من خلال ملاءمـــته لما يجاوره من الألفاظ من حيث السهولة أو الجزالة،بحيث تتأثر نوعية الألفاظ حسب طبيعة الغرض الذي يتضمنه الشعر،ولذلك فإن على الشاعر "إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحـــشية النافرة، الصعبة القيادة"[١]، لأن ذلك سيؤثر في وحدة النص الشعري وتناسق أجزائه وعناصـــره، ويـــؤدي إلـــى اضطراب في عملية التلقي، وربما تسبب مثل هذا الخلط والانتقال المفاجئ في إفساد الوحدة الكلية التي تحفظ للنص الشعرية وجوده وكيانه وجماله.

ويعقد قدامة بن جعفر باباً في معايير اللفظ[٢]، وباباً آخر في عيوب اللفظ[٣]، انطلاقاً من بحثه الدقيق المتعلق بإيجاد القوانين التي يتشكل منها علم الشعر. ويركز قدامة على سهولة اللفظ واتـــساق مخارج حروفه، إذ على اللفظ أن يكون "سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"[٤]. وفي المقابل فإنه يعيب على الشاعر أن "يرتكب فـــيه مـــا لـــيس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيـــراً بمجانبـــته له"[٥]. فقدامة يستشعر بحسه النقدي أهمية انطواء اللفظ على حسن الهيئة بما يتضمنه من توافق صوتي ونطقي، في إضفاء فسحة جمالية تسهم في تشكيل جودة النص.

ويعيب الآمدي على الشاعر استخدام الألفاظ العامية والوحشية، فقد عاب على أبي تمام استخدامه لفظة (تفرعن) في قوله[٦]:

جلّيتُ والموتُ مبدٍ حُرَّ صفحتِهِ   وقد تفرْعَنَ في أفعالِهِ الأجَلُ

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٦.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٧٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٥) المصدر السابق، ص ١٧٢. وانظر الآمدي: الموازنة، ٢٩٣/١.

(٦) ديوان أبي تمام، ١٦/٣، والرواية فيه: "أوصاله" بدلا من "أفعاله".

"وذلـــك لأن لفظة (تفرعن) من ألفاظ العامة"[1]. وما لا شك فيه أن استخدام اللفظة العامة -وإن كانت تحمل دلالة وإيحاء- يكسر النسق الصوتي والدلالي الذي يتشكل من حسن تجاور الألفاظ، بحيث تحدث اللفظة العامية عواراً في بنية التركيب، وربما في بناء القصيدة أحياناً.

ويأتـــي استهجان الآمدي لاستخدام الشعراء المحدثين الألفاظ الحوشية والغريبة التي لا تتناســب ومتطلــبات البيئة الجديدة، ولا تتناسب وأذواق المتلقين الذين نشأوا في ظل الحضارة والمدنـــية، حتـــى إن مثل هذه الألفاظ كانت تستهجن من "الأعرابي القح الذي لا يتعمل له ولا يطلـــبه"[2]. فكيف بالشاعر المحدث الذي يجهد نفسه في طلب الغريب ويتكلفه. ولذلك تراجعت مكانـــة الـــشعراء الذين كانوا يعمدون في أشعارهم إلى استخدام الوحشي والغريب، فأنكر الناس على رؤبة "استعماله الغريب الوحشي وذلك لتأخره وقرب عهده، حتى زهد كثير من الرواة في روايـــة شعره إلا أصحاب اللغة والغريب"[3]، وفي النص إشارة مهمة إلى أن الغريب في الشعر كـــان موجهاً لفئة مخصصة من المتلقين، وهم اللغويون، الذين كانوا يجمعون الغريب ويدونونه فـــي مـــصنفاتهم ومعـــاجمهم، بينما لم ترض الفئة العظمى من المتلقين من الشاعر أن يستخدم الغـــريب فـــي شعره. وهذا يعني أن الشعراء كانوا يعانون من ازدواجية التلقي، وكانت مسألة الخاصـــة والعامـــة مـــن أكبر المشاكل التي أثرت في مسيرة الشعر العربي، فكان الشاعر يقف حائراً في الجهة التي سيوجه إليها خطابه، فإن خاطب الخاصة اصطدم برفض العامة، وإن قصد العامة تعرض لانتقاد الخاصة.

وقد وصل الاهتمام بالتناسب اللفظي أن النقاد تعرضوا لأخطاء الشعراء في الصيغ الصرفية، وفي المخالفة بين الأفراد والجمع في تجاور الكلمات، ومن ذلك ما عيب على الأعشى في قوله[4]:

تقول بنتي وقد قرَّبْتُ مرتحلاً   يا ربِّ جنِّبْ أبي الإتلافَ والوجعا

---

[1] الآمدي: الموازنة، ٢٣٩/١، وانظر ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٦٣.

[2] الآمدي: الموازنة، ٣٠٤/١.

[3] المصدر السابق، ٣٠٤/١.

[4] المصدر السابق، ٣٠٤/١، ديوان الأعشى، ص١٥١، والرواية فيه: "الأوصاب" بدلا من"الإتلاف".

"والذي يوجبه نسج الشعر أن يقول: يا رب جنب أبي الإتلاف والأوجاع، أو التلف والوجع"[١]. لأن المخالفة في الإفراد والجمع تؤدي إلى اضطراب النسج.

وقد عد الحاتمي فساد المجاورة بين الألفاظ من أفحش المعايب، لأن فساد المجاورة يسبب فساد المعنى، واضطراب الوحدة في البيت الشعري، يقول: "ومن أفحش المعايب ألا تقع اللفظة مصاحبة أختها، ولا مزاوجة ما جاورها"[٢]، لأن مما يحتاج إليه القول "أن ينظم على نسق المماثلة وأن يوضع على رسم المشاكلة"[٣].

أما أبو هلال العسكري فقد فرض على الشاعر الاجتهاد في تحسين ألفاظه واختيارها على نحو يحقق الالتئام في التركيب، ورأى أن "تخير الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام؛ وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته؛ فإن أمكن مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال كان جامعاً للحسن، بارعاً في الفضل"[٤]، فالشعر صناعة، والشاعر قادرة على إبدال ما غث من الألفاظ والتراكيب، حتى يستقيم كلامه، ويخرج مستوياً لا تنافر فيه ولا اضطراب.

وقد عبر أبو هلال العسكري عن تناسب الألفاظ بحسن الرصف، وعرفه بأنه "أن توضع الألفاظ في مواضعها...ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى"[٥]، لأن مثل هذه العناصر الأسلوبية ربما تؤدي إلى فساد التجاور بين الألفاظ، إضافة إلى ما تسببه من تعمية المعنى وغموضه، ولذلك فإن على الشاعر أن يكون دقيقاً

---

(١) المرزباني: الموشح، ص ٥٨.

(٢) الحاتمي: الرسالة الموضحة ، ص ٢٢. انظر العسكري: الصناعتين، ص ١٤٢.

(٣) الحاتمي: الرسالة الموضحة ، ص ٢٣.

(٤) العسكري: الصناعتين، ص ١٤١.

(٥) المصدر السابق، ص ١٦١.

وواعـياً في استخدامه لأي عنصر من عناصر الأسلوب حتى يحقق حسن جوار الألفاظ ويحافظ على وضوح المعنى.

ويـنطلق الباقلانـي في حديثه عن الصفات التي تميز اللفظ الفصيح من بحثه في قضية الإعجاز القرآني، وأن هذا الإعجاز يرتبط- من بعض وجوهه- باللفظ واستقراره في معرضه، وقدرتـه علـى إيصال المعنى المراد، ذلك لأن الكلام "موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الأفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة"[1]، فاللفظ يفقـد جـزءاً مـن فـصاحته إذا لـم يحقـق الغايـة مـن إيـراده، لأن الهـدف مـنه - من خلال ارتباطه مع غيره من الألفاظ- توصيل المعنى وإيقاع الإفهام لدى الملتقي، وإحباطه فـي تحقـيق غايته يعني أنه لم يتناسب ومقامه الذي ورد فيه. وهذا تأكيد على ضرورة حسن الـتجاور بين الألفاظ، بحيث يسهم كل لفظ في حمل جزء من الرسالة التي يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي، وما لا شك فيه أن حسن التجاور يحقق تناغماً صوتياً ودلالياً أثناء عملية التلقي.

لقد نصب النقاد العرب القدامى أنفسهم حماة للإبداع الأدبي ومنظّرين لتمام هذه العملية، ولـذلك جاءت معاييرهم من أجل تحقيق جمالية النص الأدبي التي تتمثل في الأنموذج الأرقى، الأنمـوذج المكتمل، ومن هذا المنطلق ركز النقاد العرب على تناول كل جزئية يمكن أن تؤثر- سـلباً أو إيجابـاً- في تحقيق هذا الأنموذج. وقد أدى التنظير المستمر للعناصر التي ينبغي أن يتـشكل مـنها النص الشعري إلى مزيد من التطور في دراسة هذه العناصر، ولم تعد الأحكام الـنقدية تلقى جزافاً بلا تعليل أو توضيح، وأصبح البحث في اللفظ- بوصفه عنصراً أساسياً من عناصـر التـشكيل الشعري- بحثاً دقيقاً يصل إلى أدق تفاصيله، وقد قسم علي بن خلف الكاتب

---

[1] الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١١٧.

(مــن نقاد ق٥هــ) الألفاظ إلى ثلاثة أضرب "ضرب متوعر، حوشي معتاص لا يدرك ما يدل علــيه حتـــى يعــرب ويفسر مثل الذي يوجد في الأشعار الجاهلية والخطب العربية.. وضرب فــصيح، جــزل سهل، سافر المطالع، عذب المشارع، مطابق للمعاني أصح مطابقة، دال عليها أقرب دلالة، وهو الذي تخيره البلغاء الكتاب...إذ الغرض فيها تقريب المعاني التي تشتمل عليها والإفهــام وإيصالها إليها بسرعة وسهولة. وضرب مبتذل سوقي، ساقط عاميّ، وهو ما يقع في المخاطبات والمكاتبات الدائرة بين العوام"[1] إن تناسب الألفاظ يعني اعتدالها وتوسطها، فلا تكون بالوحشية الغريبة التي تتعب المتلقي، وتلقي بظلالها الثقيل على النص الشعري، ولا تكون مبتذلة عامية، يضطرب نسج الكلام الذي ترد فيه، بل تجمع بين الجزالة والسهولة.

وتــبدو استفادة ابن سنان الخفاجي من سابقيه واضحة من خلال حديثه الطويل والدقيق عــن سمات اللفظ ومعاييره، وهي السمات التي تشكل عناصر الفصاحة في اللفظة. وقد انطلق ابن سنان في بحثه عن سمات الفصاحة في اللفظة المفردة من تقديسه للغة العرب، وإيمانه بأنها منــبع الفــصاحة وسرها، ولذا فإن الألفاظ ينبغي أن تعرض على هذه اللغة، فما قبلته منها فهو الفــصيح. ولــذلك يقول: "وإذا ثبت أنه (أي الكلام) لا يكون عربياً حتى يجري على ما نطقت العرب به وجب أن يشترط في فصاحته تبعهم فيما تكلموا به، ولا نجيز العدول عنه، لأن كلامنا إنمــا هــو فصاحة اللغة العربية"[2]، كما ينبغي من اللفظة "أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة"[3].

وتقــوم دراسة اللفظ عن ابن سنان على مستويين: يرتبط المستوى الأول بدراسة اللفظة مــن جهــة بنيــته الــصوتية الداخلية[4]، بينما يرتبط المستوى الثاني بدراسة اللفظة من حيث

---

(1) الكاتب،علي بن خلف: مواد البيان، تحقيق، حسين عبد اللطيف، طرابلس، منشورات جامعة الفاتح،١٩٨٢، ص ١٠٧، وابن رشيق: العمدة ١/١٣٣، ١/٩٣.

(2) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٩.

(3) المصدر السابق، ص ٦٧.

(4) انظر عبابنة، سامي: الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد ، ١٩٩٧، ص ٧٩.

استعمالها في الأداء وطبيعة استخدامها"[1] وهذا يعني أن ابن سنان يهتم بكل ما يحقق للفظة فصاحتها وجمالها.

وقد اهتم ابن سنان– في دراسته للبنية الصوتية– بتوضيح السمات التي تجعل من بنية اللفظة فصيحة جميلة، منها "أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج"[2]، إضافة إلى كون الكلمة "معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة"[3]، ويمثل على اللفظ الكثير الحروف بقول أبي نصر بن نباتة:

فإياكم أن تكشفوا عن رؤوسِكم ألا إنَّ مغناطيسَهُنَّ الذّوائبُ

"فمغناطيسهن كلمة غير مرضية"[4].

وقد وافقه ابن الأثير في استكراه مثل هذه الألفاظ التي تتصف بكثرة الأحرف، ولكنه خالفه في سبب الاستكراه، بحيث يبدي ابن الأثير نظرة أكثر عمقاً ودقة من آراء سابقيه، إذ أسند قبحها إلى سبب صرفي يتعلق بالجمع دون المفرد، فقد كانت مثل هذه الكلمات "وهي مفردة حسنة، فلما جمعت قبحت– لا بسبب الطول"[5]، وهذا يعني أن طول الكلمة ليس سبباً واجباً لكراهتها في كل الأحيان، وربما تنبع آراء ابن الأثير من التأثير القرآني، لأن القرآن يتضمن ألفاظاً كثيرة الحروف، ولكنها ليست مستثقلة على النطق، كقوله تعالى: "فسيكفيكهم الله"[6]. وقوله تعالى "ليستخلفنهم في الأرض"[7]، وفي المقابل فقد استكره ابن الأثير ألفاظاً أقل حروفاً، من مثل كلمة (حجمرش) وكلمة (صهصلق) وهما من الخماسي المجرد، وهذا يعني أن سبب الكراهة لا

---

(1) المرجع السابق، ص ٨٦.

(2) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٥٤.

(3) المصدر السابق، ص ٧٨.

(4) المصدر السابق، ص ٧٨.

(5) ابن الأثير: المثل السائر، ١/٢٠٤.

(6) سورة البقرة: آية ١٣٧.

(7) سورة النور: آية ٥٥.

يعــزى إلـــى كثرة الأحرف وحده، وإنما إلى اجتماع سبب آخر يؤدي إلى صعوبة النطق وهو تقــارب مخـــارج الحـــروف. ولو كانت كثرة الأحرف سبباً في قبح الكلمة لكانت الكلمات قليلة الأحرف- جميعها- متصفة بالفصاحة، وليس الأمر كذلك.

ولـــم يتوقف ابن سنان عند هذا الحد، بل إنه اشترط- لسلامة اللفظة وفصاحتها- تجنب تكـــرار الأحرف في الكلمات المتجاورة، لأن مثل هذا التكرار قد يسبب إخلالاً صوتياً يؤثر سلباً فـــي سلامة التركيب، ولذلك، على الناظم "أن يتجنب تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام كمـــا أمرناه أن يتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحروف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع"[1] ويمثل عليه بقول الشاعر:

لو كنتُ كنتُ كتمْـــتُ الحبَّ كنتُ كما   كنّا نكونُ ولكنّ ذاكَ لم يكُنِ[2]

والذي استثقله ابن سنان من هذا التكرار انعدام الفائدة وراءه، وإمكانية استغناء المعنى عن كثير منه، ولذلك يعلق على قول المتنبي:

وحمدان حمدون وحمدون حارث   وحارث لقمان ولقمان راشد

بقوله: "ليس هذا التكرار عندي قبيحاً، لأن المعنى المقصود لا يتم إلا به"[3].

ويبقـــى الفيـــصل في تحديد فصاحة الكلمة- لدى ابن سنان- مرتبطاً بمدى تقبل النفس البشرية وحواسها، إذ يمثل السمع معيارا فاصلاً في تحديد مدى الفصاحة في اللفظة، وهذا يخفف مـــن وطـــأة المعاييـــر الإحصائية المرتبطة بعدد الحروف ومخارجها، لذلك يقول ابن سنان في صفات اللفظة "أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها، وإن تساويا في التأليف مـــن الحـــروف المتـــباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويدرك

---

(1) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٨٧.

(2) المصدر السابق، ص ٨٧.

(3) المصدر السابق، ص٩٢.

بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه"[1] ويستشهد على ذلك بالأصل الثلاثي (ع ذ ب) إذ "لو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال"[2]، وهذا الرأي يعبر عن مدى الدقة التي حاول النقاد توخيها في أحكامهم ومعاييرهم، إذ يدل رأيه على استقراء وتجريب للبنية الصرفية للفظة، لمعرفة الحال التي تكون عليها اللفظة فصيحة من غيرها.

والأمر نفسه يعبر عنه ابن الأثير في قوله عندما نظر إلى حروف اللفظة على أنها أصوات، إذ الألفاظ "داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع منها، ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح"[3]، ولذلك فإن مسألة مخارج الحروف وعدد أحرف اللفظة قد تبدوان– في أحيان كثيرة– أسباباً غير مقنعة للحكم على اللفظة بالجودة أو الرداءة "فقد ورد من المتباعد المخارج شيء قبيح أيضاً، ولو كان التباعد سبباً للحسن لما كان سبباً للقبح، إذ هما ضدان لا يجتمعان، فمن ذلك أنه يقال (مَلَعَ) إذا عدا...ومع هذا، فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم"[4]، وفي المقابل "قد يجيء في المتقارب المخارج ما هو حسن رائق ،ألا ترى أن الجيم والشين والياء مخارج متقاربة، وهي من وسط اللسان بينه وبين الحنك، وتسمى ثلاثتها الشجرية، وإذا تركب منها شيء من الألفاظ جاء حسناً رائقاً، فإن قيل: (جيش) كانت لفظة محمودة، أو قدمت الشين على الجيم فقيل: (شجي) كانت أيضاً لفظة محمودة"[5].

وقد تأثر ابن الأثير بالنقاد السابقين في حديثه عن كراهة التكرار، ولكن حديثه جاء أكثر تفصيلاً جاء أكثر تفصيلاً ودقة، فاعتبر التكرار نوعاً من المعاظلة اللفظية[6]، وهو فهم يختلف

---

(1) المصدر السابق، ص ٥٥.

(2) المصدر السابق، ص ٥٥.

(3) ابن الأثير: المثل السائر، ٩١/١.

(4) المصدر السابق، ١٧٤/١.

(5) المصدر السابق، ١٧٣/١–١٧٤.

(6) المصدر السابق، ٣٠٩/١.

عما ورد عند قدامة بن جعفر[1]، إذ يرى أن المعاظلة تتمثل في تراكب الكلام فوق بعضه على نحـو يـؤدي إلى تعقيد التركيب واستغلاق المعنى، ولكن ابن الأثير نحا بهذا المصطلح منحى آخر، إذ ربطه بتكرير الحروف على نحو يؤدي إلى استثقال الكلام وصعوبة النطق.

لقـد استـشعر ابـن الأثير- كغيره من النقاد- حساسية التكرار على مستوى اللفظ أو التـركيب، إذ يتسبب التكرار- الذي يخلو من فائدة- في خدش ذائقة المتلقي وفكره، ويدفعه إلى إصـدار أحكـام بـرداءة الشعر وتكلفه، وقد بلغ من دقة ابن الأثير في استشعار أهمية التناسق الحركات، إذ رأى أن من أوصاف الكلمة "أن تكون مبنية من حركات خفيفة، ليخف النطق بها. وهـذا الوصف يترتب على ما قبله من تأليف الكلمة، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحـدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة"[2]،ولهذا "استثقلت الضمة على الواو، والكسرة علـى الياء، لأن الضمة من جنس الواو.."[3]، ولا شك أن هذه النظرة تعبر عن ذائقة فذة تدرك أبعـاد التناسـب الجمالي الذي ينبغي أن تتصف به مجمل العناصر المؤلفة للشعر، فالواو ضمة طويلة، والياء كسرة طويلة، وهذا يعني أن مجيء الضمة على الواو يؤدي إلى ما يشبه تكرار الواو، وهو تكرار قد يسبب استثقالاً على اللسان وصعوبة في نطق مثل هذا النوع من الحروف.

وعلـى الرغم من أن القسم الذي خصصه حازم القرطاجني للحديث عن اللفظ من كتابه "منهاج البلغاء"، قد فقد، إلا أن الأقسام المتبقية تحمل إشارات هامة تنمّ عن إدراك دقيق للتناسب اللفظي، وتبدو صفات اللفظ الجميل- لديه- من خلال حديثه عن التهدي إلى العبارات الحسنة من الجهات التي يستخدم بها حسن الكلام، وتلك الجهات هي،"اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحـسن فـي ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها..واختيارها أيضاً من جهة ما يحسن مـنها بالنظـر إلى الاستعمال"[4]. وهي مصطلحات تومئ إلى أهمية التلاؤم والتناسق في البنية الصوتية للفظ المفرد وانتظامه مع سائر الألفاظ في الكلام.

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٢.

(2) المصدر السابق، ٢٠٦/١.

(3) المصدر السابق، ٢٠٧/١.

(4) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٢٢.

فالتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء "منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حـــروف الكلمـــة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما. ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال. ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى، مع تغاير المعنيين من جهة أو من جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها. ومنها أن تكون كل كلمـــة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"[١]، والنص السابق- على طوله- يلخص موقف حازم من فصاحة اللفظ، وهو موقف متأثر بمواقف سابقيه، ولكـــنه يشير إلى أن الجناس يمكن أن يؤثر - إيجاباً - في التناسب اللفظي- لديه-، من خلاله اتساقه مع الألفاظ الأخرى، لتكوين نظام صوتي ودلالي متناسق، وهذا يعني أن حدود اللفظة لا تتعـــين فـــي الوجـــود المنفصل لمجموع حروفها، وإنما تتسع لتشمل نطاقاً أوسع قد يصل إلى القصيدة كلها. وربما هذا ما قصده الجاحظ- من قبل- حين رأى أن سهولة اللفظ وانتظامه داخل الـــسياق يقدم البيت بأسره كأنه "كلمة واحدة، وحتى كان الكلمة بأسرها حرف واحد"[٢]. لذا فإن التناسب الداخلي للفظة لا يعني انفصالها عن سياقها.

ويشير حازم إشارة دقيقة إلى طبيعة التناسب اللفظي وأهميته في تحسين الكلام وإضفاء الـــرونق عليه، ويتأتى التناسب اللفظي- لديه- من "إيثار حسن الوضع والمبني وتجنب ما يقبح مـــن ذلك. فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صـــيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام..ومن ذلك وضع اللفظ بإزاء اللفظ الذي بين معنيـــيهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة، وحمله عليه في

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٢٢.

[٢] الجاحظ: البيان والتبيين، ٦٧/١.

التـــركيب"[1] ولـــذلك يرى أن "من قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم، كما قال:

لم يضرْها، والحمدُ للهِ، شيءٌ فانثنَتْ نحوَ عزْفِ نفْسٍ ذهول[2]

ولا يزيد الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ) عما تناوله سابقوه، لذلك اكتفى بترداد ما قالوه، ويـــبدو ذلك من خلال تعريفه فصاحة اللفظ المفرد، "فهي خلوصه من تنافر الحروف، والغرابة، ومخالفـــة القـــياس اللغوي"[3]. ويكتفي بتوضيح شروط الفصاحة والاستشهاد عليها، "فالتنافر ما تكـــون الكلمة بسببه متناهية في الثقل على اللسان، وعسر النطق بها..والغرابة أن تكون الكلمة وحشية، لا يظهر معناها"[4].

ج- تناسب المعنى:

إن المعنى هو المحصلة الأخيرة التي يُسعى إلى تحقيقها والوصول إليها من قبل المبدع والمتلقي- على حد سواء-، وترتبط أهمية المعنى بأهمية الشعر نفسه لدى النقاد العرب القدامى -وفـــي المـــراحل الأولى خاصة- لأن المضمون الشعري كان يشكل، في مراحل متواصلة من تـــاريخ الـــشعر العربـــي، وســـيلة مـــن وســـائل التواصـــل بـــين الـــناس، فكـــان لا بـــد من البحث عن مختلف السبل الكفيلة بإيصاله إلى المتلقي. ولا غرابة من القول إن أهمية إيـــصال المعنـــى كانـــت مـــن الأسباب الهامة في بناء القصيدة على هذا الشكل الفني المنتظم.

ومـــا لا شـــك فيه أن اهتمام النقاد القدامى بوحدة البيت- ووحدة الشطر- قد انبثقت من فكـــرة تناسب المعنى، وضرورة محافظته على التواجد في إطار زماني ومكاني منتظم ومحدد، حتى يتسنى إيصاله- بصورة منظمة- إلى ذهن المتلقي ومسمعه.

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٤.

(٣) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٧٢/١.

(٤) المصدر السابق، ٧٢/١-٧٣.

لقد ركز النقاد القدامى- بصورة محمومة- على أهمية انطواء البيت على وحدة معنوية ودلالية مستقلة، وكان الشاعر المبرز من يستطيع التعبير عن المعنى في حدود البيت الشعري: الزمانية والمكانية. حتى إن بعضهم فضّل الشطر المستقل الذي ينبني على معنى محدد ومتكامل. ولــذلك وجه النقد لكثير من الشعراء حول حاجة بعض أبياتهم الشعرية إلى أبيات أخرى لإتمام المعنى، وكان عيب "التضمين" من أكثر العيوب انتشاراً في النقد العربي القديم، فالبيت المضمن يفتقر إلى الوحدة الداخلية، وبالتالي فإن المعنى سينسرب ضمن حدود مكانية أكبر، ما يؤدي إلى تــشتت المتلقي السماعي، ودفعه إلى البحث عن المعاني في ثنايا النص الملقى أمامه. وقد أدى هــذا الاهــتمام المتزايد بوحدة البيت والشطر إلى تسابق الشعراء في تكثيف المعنى ضمن حيّز مكاني وزماني ضيّق، ومحاولة البحث عن الطرق والوسائل الكفيلة بتحقيق هذه الغاية المضنية.

ولمــا كــان تلقــي الشعر العربي- في عصوره المتقدمة- يعتمد على الإلقاء السماعي - في معظمه- توضحت أهمية تناسب المعنى في ضمان صفاء عملية التلقي، لأن انشغال الفكر بمعنــى ضــمن حيّز محدود، يسهم في سهولة وصوله إلى السامع، وكلما طالت مسافة المعنى، كلمــا تعــسرت عملية التلقي، وشابها الاضطراب والتعقيد. وقد تجلت المعايير النقدية المرتبطة بتناســب المعنــى فــي أكثر من محور، وإن ارتبطت هذه المعايير- في مجملها- بإجــراءات أســلوبية أوجــدهــا الــشعراء لتحقــيق التناســب، كالتقــسيم والتــضاد والمقابلــة والالــتفات[1]. وخصائص ترتبط بسمات المعنى في ذاته كالوضوح والاكتمال، وموافقة العرف والذوق العام.

وكــان التلقــي الشفاهي سبباً مهماً في توجيه المعايير النقدية لدى النقاد العرب القدامى، وربمــا كان من الممكن أن يستغنى عن الكثير من هذه المعايير لولا الطبيعة الإنشاد التي كانت تميــز الشعر وتميّز تلقيه، ولذلك يمكن القول إن المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي كانت

---

[1] انظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٣٩-١٥١.

بوحـــي مـــن طبـــيعة الواقـــع الفكري والثقافي للعرب، على الرغم من وجود بعض المؤثرات الخارجية التي هُذّبت لتتناسب مع طبيعة الشعر وطبيعة الثقافة السائدة والأعراف الموجودة، هذه الطبيعة التي كانت تتطلب نوعاً معيناً من الشعر يؤدى بطريقة معينة، يصيبه الإخفاق إذا فارق هــذه الطــريقة، ولــذلك كــان على الشعراء والنقاد– على حد سواء– أن يتكيفوا حسب الواقع الموجــود، والاجــتهاد بتحــسين الــشعر حتــى يزيد من قدرته على إحداث الأثر في المتلقي (السماعي).

وقــد عقــد قدامــة بــن جعفــر بابــا تحدث فيه عن نعوت المعاني[1]، التي لا تخرج – فــي مجملها– عن معايير التناسب المعنوي، وبابا آخر في عيوب المعاني[2]، وهي الصورة التــي تعبر عن إخفاق الشاعر في تحقيق التناسب المعنوي المطلوب لإحداث الأثر في المتلقي، وإجباره على التواصل مع شعره.

وأول نعوت المعنى التي تحقق تناسبه واكتماله "صحة التقسيم"[3]، ولا شك في أن التقسيم يوفر إيقاعاً متميزاً من خلال إيجاد نوع من الوحدات المعنوية الجزئية التي ترتبط بالمعنى الكلي للبيت، وتسهم هذه الوحدات في تقديم المعنى بصورة متواترة تحقق فهماً أعمق لمضمون البيت الشعري، شريطة أن يستوفي الشاعر معناه من خلال الأقسام الجزئية، مثل قول الشاعر:

فقال فريقُ القومِ لا وفريقُهمْ　　　نعمْ وفريقٌ قال ويحَكَ ما ندري

"فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سُئل عنه غير هذه الأقسام"[4].

وتـــسهم المقابلة[1] في تأكيد المعنى من جهة التضاد، فمن يفوته المعنى لم يفته ما يقابله من المعنى، كقول الشاعر:

---

(1) المصدر السابق ، ص ١٣٩-١٥١.

(2) المصدر السابق، ص ١٩٢-٢٠٣.

(3) انظر، المصدر السابق، ص ١٣٩.

(4) المصدر السابق، ص ١٣٩، وانظر ابن رشيق: العمدة، ٢/٢١ والخفاجي: سر الفصاحة، ص ٢٢٦،

وإذا حديثٌ ساءني لم أكتئبْ   وإذا حديثٌ سرَّني لم أشِرْ

"فقد جعل بإزاء سرني ساءني، وبإزاء الاكتئاب الأشر، وهذه المعاني غاية في التقابل"[٢]. إن بحث قدامة، وإن كان مرتكزاً على البحث في مدى التطابق بين المتضادات، إلا أنه يعبر – من جهة أخرى– عن ضرورة إيقاع التناسب المعنوي في التركيب الشعري، لأن عدم التطابق بين المتضادات يمكن أن يؤدي إلى انشغال المتلقي وانقطاع تواصله مع النص الشعري، وكلما كانت أطراف المقابلة متناسقة من الناحيتين الصوتية والصرفية كان إيقاع التناسب أوكد وأبلغ.

ويسهم "التتميم"[٣] في تحقيق اكتمال المعنى وتناسبه، وهو غير الحشو الذي يؤتى به زائداً في الكلام لإتمام الوزن دون أن يؤدي وظيفة أو معنى، ويمثل عليه بقول نافع بن خليفة الغنوي:

رجالٌ إذا لم يُقبلِ الحقُّ منهمُ   ويعطوه، عاذوا بالسيوفِ القواطعِ[٤]

"فما تمت جودة المعنى إلا بقوله: (ويعطوه) وإلا كان المعنى منقوص الصحة، ولا شك في أن التتميم استدراك يمنع إدخال السامع في متاهات الشك وسوء الظن لو ترك المعنى على حاله دون توضيح أو إتمام. لذلك كان هم الشاعر أن يوصل رسالته ويعبر عن معناه بشكل دقيق وكامل.

ولذلك وجه النقاد بعض النقد للشعراء الذين أخلوا بحسن التقسيم، فجاءت معانيهم منقوصة دفعت المتلقي إلى انتظار ما يكمل المعنى ويتممه، مثل قول جرير في بني حنيفة:

صارتْ حنيفةُ أثلاثاً فثلثُهُمْ   من العبيدِ وثلثٌ من مواليها[٥]

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤١، والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٥٢، وانظر حديثه التكافؤ ص١٤٧–١٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤١.

(٣) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٤٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٥) المصدر السابق، ص ١٩٣وانظر ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٢٧، والعسكري: الصناعتين،ص ٣٤٣.

فإن الشاعر لما صدر كلامه بما يوحي أن تقسيمه لهؤلاء القوم سيكون على أنواع ثلاثة، ولكنه ذكر قسمين دون أن يذكر القسم الثالث، ما أدى إلى انشغال المتلقي في انتظار القسم الثالث. حتى صار مثل هذا الشعر حديثاً بين الناس، فقد روي أن جريراً أجاب على من سأله: من أيهم أنت؟ بقوله: "أنا من الثلث الملغى ذكره"[1].

وقد أصبحت العناصر التي يتحقق من خلالها تناسب المعنى معياراً تتناقله الكتب والمؤلفات النقدية، حتى إن الأمثلة نفسها تكاد تتكرر في معظم هذه المؤلفات، وقد روى الآمدي عن بعض شيوخ الأدب إعجابه ببيت العباس بن الأحنف :

وصالُكُمْ هجرٌ، وحبّكمْ قِلى وعطفُكُمْ صدٌّ، وسلمكمُ حربُ

وعلق عليه بقوله: "هذا أحسن من تقسيمات إقليدس"[2] ولم يكن الإعجاب بالتقسيم بدعاً على النقاد المتخصصين، وإنما شمل فئات مختلفة من القراء والمستمعين، فها هو عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- يعجب بقول زهير:

فإن الحقَّ مقطعُهُ ثلاثٌ يمينٌ أو نِفارٌ أو جلاءُ

ويقول: "لو أدركت زهيراً لوليته القضاء لمعرفته"[3].

فإعجاب عمر بن الخطاب كامن في قدرة الشاعر على استيفاء معانيه بما يتضمنه البيت الشعري من حسن التقسيم، ولو أخل زهير بقسم من الأقسام الثلاثة لانتفى مصدر الإعجاب، وهذا يعني أن حسن التقسيم كان – في حد ذاته – مصدراً للتأثير ومعياراً للجودة، وما لا شك فيه أن المعنى المكتمل يسهم في اكتمال البيت الشعري، فيكون الاكتمال مصدراً من مصادر الحكم بجمالية النص الأدبي، لأن النص المكتمل هو – بالضرورة – نص متوازن يسوده الاستقرار والتناسب.

---

(1) قدامة: نقد الشعر،ص ١٩٣.

(2) الآمدي: الموازنة، ١٣٥/٢. وانظر الخبر نفسه عند ابن الأثير: المثل السائر، ١٧٠/٣.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ٣٤٢.

ويعتبـــر أبو هلال العسكري تناسب المعنى وإصابته عنصراً أساسياً من العناصر التي تقـــوم علـــيها بلاغة الكلام، فالكلام- لدى أبي هلال- "ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعدُ على إصابة المعنى"(١)، والشاعر الذي لا يتوخى الدقة في التعبير عن معناه يتعرض للنقد، ويتعرض شـــعره للحكم عليه بالرداءة، وقد عدّ الآمدي- قبله- المحال من الأسباب التي تحول بين المعنى والإصابة في التعبير عنه، ولذلك وجه نقده لبيت أبي تمام الذي يقوله فيه:

بيومٍ كطولِ الدّهرِ في عَرضِ مثلِهِ ووجدي من هذا وهذاكَ أطولُ

"فجعل للدهر- وهو الزمان- عرضاً، وذلك محض المحال، وعلـــى أنه ما كانت به إليه حاجة، لأنه قد استوفى المعنى بقوله: "(كطول الدهر) فأتى على الغرض في المبالغة"(٢)، وهذا يعني أن رفض النقاد العرب القدامى للإغراق والإحالة كان مرتبطاً بالأثر الذي تحدثه مثل هذه العناصر فـــي تناسب المعنى ودقته، فهي تخلخل التناسب المنطقي الذي ينبغي أن يبنى الشعر عليه- في نظر النقاد القدامى- وأي إخلال بهذا التناسب يفقد الشعر جزءاً من جماليته.

وينقسم التناسب المعنوي- لدى ابن الأثيـــر- قسمين، يرتبط أولهما بحسن تجاور الألفاظ ذات المعانـــي المتقاربة، بحيث يشكل حسن تجاور الألفاظ انسياباً معنوياً وتقارباً دلالياً، ويسميه ابن الأثير "المؤاخاة بين المعاني" عندما يقول : "وأما المؤاخاة بين المعاني فهو أن يذكر المعنى مع أخيه، لا مع الأجنبي، مثاله أن تذكر وصفاً من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به"(٣) ويمثل عليه بقول الكميت :

أمْ هلْ ظعائنُ بالعلياءِ رافعةً وإنْ تكاملَ فيها الدّلُّ والشنبُ"

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٩.

(٢) الآمدي: الموازنة، ١/١٩٦-١٩٧.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ٣/١٥٤.

"فـــإن الـــدلّ يذكـــر مع الغنج وما أشبهه، والشنب يذكر مع اللمس وما أشبهه"[1]،وهذا يعني أن تجـــاور المعانـــي ينبغي أن يكون على نحو يحقق أحد أوجه التناسب الدلالي، كالإيحاء بتكامل المعنى، إما على وجه المماثلة أو التضاد.

ويرتبط القسم الثاني بحسن إيقـــاع التناسب بين أطراف الصورة الشعرية، إذ يبدو مثل هـــذا التناســـب مرتبطاً بالنظر العقلي المنطقي الذي يفترض وجود تطالب بين كل عنصر من عناصـــر الصورة، بحيث يبنى مثل هذا التطالب على قرائن معنوية وسياقية تتحدد على أساسها أوجه التناسب والتلاؤم. ولم يكن ابن الأثير أول من أشار إلى ذلك، والدليل على ذلك أن الأبيات التـــي درسها ضمن هذا النـــوع من التناسب لا تخـــرج عما تناقله النقاد السابقون من قبله. فهو يعلق على بيتي المتنبي :

وقفْتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنّكَ في جفْنِ الـــردى وهوَ نائمُ

تمرُّ بكَ الأبطـــالُ كلْمـــى هزيمـــةً ووجهُـــكَ وضّـــاحٌ وثغرُكَ باسمُ

بقـــوله: "وقـــد أوخذ على ذلك، وقيل لو جعل آخر البيت الأول آخراً للبيت الثاني، وآخر البيت الثاني آخراً للأول لكان أولى"[2]. إذ يصبح ترتيب الأبيات بحسب تناسب المعنى – كما يراه من اعترض عليه – على الترتيب الآتي:

وقفْتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ ووجهُـــكَ وضّـــاحٌ وثغرُكَ باسمُ

تمرُّ بكَ الأبطـــالُ كلْمـــى هزيمـــةً كأنّكَ في جفْنِ الـــردى وهوَ نائمُ

بحيث يصور الممدوح بالشجاعة وعدم الخوف من الموت على الرغم من تحققه واقترابه، بينما – في البيت الثاني – ينبغي التناسب بين هزيمة الأبطال وكثرة جراحهم وبين نجاة الممدوح من المـــوت رغـــم إحاطته به. إن تدخل النقاد والرواة في تغيير مواقع الكلمات والتراكيب والأبيات كـــان بقصد البحث عن التناسب المنطقي، بغض النظر عن خصوصية التعبير الشعري والدلالة

---

[1] المصدر السابق، ص ٣/١٥٤.

[2] المصدر السابق، ٣/١٦٥.

التـــي أراد الـــشاعر أن يعبـــر عنها. وقد دافع حازم القرطاجني عن أبيات المتنبي دفاعاً جميلاً ودقـــيقاً، يتوضـــح من خلاله مدى توفر الحس النقدي لديه، فهو يقول: "إن أبـــا الطيب أراد أن يقـــرن بـــين أن الردى لا نجاة منه لواقف وبين أن الممدوح وقف ونجا منه، وبين أن الأبطال ريعت وانهزمت وأن سيف الدولة لم يُرع ولم ينهزم، وابتسام الثغر، وابتلاج الوجه مما يدل على عدم الروع"[1].

لقد كان هم النقاد الأول البحث عن مدى تحقق المعايير التي اشترطوا وجودها في الشعر للحكـــم علـــيه بالجودة، ولذلك حاولوا تطويع الشعر ليتناسب مع هذه المعايير، ولو تركوا الأمر رهنا بقرائح الشعراء لاختلفت الكثير من المعايير النقدية.

وقـــد اقتـــرن نقد التناسب المعنوي في هذين البيتين ببيتي امرئ القيس اللذين تناقلتهما معظم الكتب النقدية وهما:

كأنّيَ لم أركبْ جـــواداً للـــذّةٍ   ولم أتبطَّنْ كاعباً ذاتَ خلخالِ

ولم أسبأِ الزّقّ الرويَّ ولم أقلْ   لخيليَ كرّيْ كرّةً بعدَ إجفالِ[2]

حـــيث رأى ابـــن طباطبا أنه "لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج"[3].

ويعلـــل العـــسكري ذلـــك بقوله: "لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل أجود، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب أحسن"[4].

بينما ينقل ابن رشيق عن أحد النقاد الذين "لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكـــر شـــعر بحضرته إلا عابه"[5]. فقد عاب على امرئ القيس قوله، لأنه "قد خالف فيهما

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٦١.

(2) انظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٤، ديوان امرئ القيس، ص٣٥.

(3) انظر، المصدر السابق، ص ١٢٥. وانظر العبارة نفسها عند العسكري: الصناعتين، ص ١٤٤.

(4) العسكري: الصناعتين، ص١٤٥.

(5) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٥٨.

وأفسد"[٢]، ولو أنه عمد إلى ترتيب آخر "لكان قد جمع بين الشيء وشكله؛ فذكر الجواد والكّر في بـيت، وذكـر النـساء والخمـر في بيت"[٣]،ولكن ابن رشيق يبدي – هذه المرة – موقفاً نقدياً شخصياً، إذ رأى أن "قول امرئ القيس أصوب، ومعناه أعز وأغرب؛ لأن اللذة التي ذكرها إنما هـي الصيد، ..ثم حكى عن شبابه وغشيانه النساء : فجمع في البيت معنيين، ولو نظمه على ما قـال المعترض لنقص فائدة عظيمة، وفضيلة شريفة تدل على السلطان، وكذلك البيت الثاني: لو نظمه على ما قال لكان ذكر اللذة حشوا لا فائدة فيه؛ لأن الزق لا يسبأ إلا للذة. فإن جعل الفتوة كمـا جعلـناها فيما تقدم الصيد قلنا : في ذكر الزق الروي كفاية ولكـن امرئ القـيس وصف نفسه بالفتوة والشجاعة بعد أن وصفهما بالتملك والرفاهة"[٤].

لقد كان النقد العربي القديم– في جوانب كثيرة منه– منصباً على البحث عن العيوب التي يخالـف فيها الشعراء ما تووضع عليه من أحكام ومعايير، ولو وجه النقاد القدامى جهودهم في الـبحث عـن جمالـيات النص الشعري لأنتجوا مادة نقدية غزيرة، ولكان لهم نظريتهم النقدية الخاصـة، بدلاً من الاكتفاء– في معظم الأحيان– بمجرد التنظير النقدي لما يجب أن يكون عليه الشعر.

وتبرز مصطلحات النقاد المرتبطة بالإيجاز والإطناب بوصفها إجراءات أسلوبية يتوصل مـن خلالهـا إلى التعبير المكتمل للمعنى، بحيث تكمن قيمة المعنى في ضوء تناسبه مع اللفظ المستخدم في التعبير عنه، وكلما كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى متناسبة ومتلازمة، كان الكلام موصـوفاً بالجمـال والبلاغة، يقول أبو هلال العسكري: "والقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وفي كل نوع منه؛ ولكل واحد منهما موضع؛ فالحاجة إلى الإيجاز

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٥٨.

(٢) المصدر السابق، ١/٢٥٨

(٣) المصدر السابق، ١/٢٥٨-٢٥٩.

(٤) المصدر السابق، ٢/٢٥٦.

فـي موضـعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه؛ فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطـناب فـي موضـع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ"[1]، فالذي يحدد الإجـراء المناسـب هـو المقام الذي يرد فيه الكلام، وأحوال السامعين، ولذلك فإن لكل منهما وظيفـته، فالإطـناب يكون "إما بالإيضاح بعد الإبهام؛ ليرى المعنى في صورتين مختلفتين..أو ليـتمكن فـي النفس فضل تمكن. فإن المعنى إذا ألقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس الـسامع إلـى معـرفته على سبيل التفصيل والإيضاح..أو لتكمل اللذة بالعلم به. فإن الشيء إذا حـصل كمـال العلم به دفعة لم يتقدم حصول اللذة به ألمٌ، وإذا حصل الشعور به من وجه دون وجـه، تشوفت النفس إلى العلم بالمجهول، فيحصل لها بسبب المعلوم لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم. ثم إذا حصل لها العلم به: حصلت لذة أخرى، واللذة عقب الألم أقوى من اللذة التي لم يـتقدمها ألـم"[2]. فوظـيفة الإطـناب كامنة في قدرته على تحقيق الاكتمال الدلالي. وقد أشار القزوينـي إلى فضل الإطناب في تحقيق اللذة لدى المتلقي، هذه اللذة التي تأتي بعد شعور بالألم يسببه مجيء الكلام على نحو متواتر ومتسلسل، فتبقى النفس متلهفة لسماع المزيد. ويمكن ربط كلام القزويني– السابق– بمسألة الوضوح والغموض، إذ إن الغموض ينتجه– حسب ما قد يفهم مـن الـنص السابق– التسلسل في تقديم المعنى، بحيث لا يقدم الشاعر نصه دفعة واحدة، وإنما يقدمه على دفعات تتوافق مع حالة المتلقي، ولهذا كان النص الذي يقدم معناه دفعة واحدة يوصف بالوضوح الذي يصل درجة الابتذال.

إن قـدرة الشاعر على إيقاع التناسب في عناصر البناء الفني يحقق له الاعتراف بجودة الـصنعة واقـتداره على أدواتها، وينمُّ عن طبع مهذب وقريحة سليمة. وما لا شك فيه أن بناء الـشعر علـى نـوع من التناسب يحقق له قبولاً من المتلقي؛ لأن النفس الإنسانية ترتاح وتلتذ

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ١٩٠.

(2) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٠١/١.

بالائتلاف والتناسب، وإن كان هذا الائتلاف قائما على الجمع بين المختلفات، "فالشاعر ينبغي أن يلتـــزم فـــي تحديـــد المعنى القسمة الصحيحة، وأن يفسر معانيه تفسيراً صحيحاً، فإذا قابل بين المعاني وجب أن تكون المقابلة صحيحة لا فاسدة، فإذا ذكرت تفصيلاً وجب أن تكون موضوعة في مواضعها الصحيحة ، يجب أن يبرأ الشاعر من الاستحالة والتناقض"[1].

د- الوحدة والتماسك:

مـــا لا شـــك فيه أن معظم الملاحظات النقدية التي ارتبطت بالتنظير لعلم الشعر العربي كانت تصب في مصلحة الوصول إلى بناء نصي متكامل، كل عنصر فيه يتناسب مع غيره من العناصر، بحيث يشكل مجموع العناصر كلا متكاملا، من حيث الشكل والمضمون.

إن مصطلح الوحدة يحمل دلالية متعددة، تتلون حسب المنهج الذي يدرس النص الأدبي مـــن خلاله، فهي نفسية إذا درس النص من الناحية النفسية، وهي شكلية إذا كان العقل ومتعلقاته أساســـا في التعامل مع النص، وربما تتمثل الوحدة- من بعض جوانبها- في وحدة المضمون أو الغرض. على الرغم من أن هذا النوع من الوحدة لا يمثل اهتماما كبيرا لدى النقاد العرب.

وعلـــى الـــرغم من أن النقد العربي كان يفتقد إلى التعامل النصي مع القصيدة العربية بـــشكلها المتكامل، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود أحكام تتعلق بالبناء الكلي الذي يجب أن تكون علـــيه القـــصيدة، وقد نبعت أحكامهم من طبيعة النظر إلى ماهية الشعر نفسه، باعتباره صناعة عقلـــية يعي الشاعر عناصرها وحدودها، وهذا يفرض نوعا من التناسب العقلي الواعي لمجمل العناصـــر، بحـــيث يتنـــبه الـــشاعر إلى أدق التفاصيل فيها، فلا يفوته إيقاع التناسب بين اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، حتى إن التناسب شمل أجزاء أدق من ذلك، وربما وصل إلى الصوت

---

[1] ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص ٥٢.

والحـــركة، ولأجـــل ذلـــك اشترطوا وجود صفات في كل عناصر القصيدة في المطلع والمقطع والخاتمـــة، فـــي اللفـــظ والمعنى وفي القافية والوزن وفي الصور والتراكيب، كل ذلك من أجل الحـــصول علـــى شكل متناسق يمتع المتلقي بما يحويه من علامات التناسب التي لا تباين فهم المتلقي ولا تحدث خدشا في عملية التلقي.

إن طبـــيعة الـــشعر القائمـــة على الأداء الصوتي للنص، أمام مجموعة من المستمعين، تفرض أن يكون النص غاية في التناسب والتلاؤم بين أجزائه، لأن عملية التلقي السماعي عملية شديدة الحساسية، يمكن لأي شيء أن يحدث فيها اضطرابا وقلقا، وهذا ما حاول النقاد والشعراء تجنبه.

وكان للغويين أثر بارز في توجه النقد نحو البيت الواحد، ولا غرابة في ذلك، فإن معظم الـــنقاد الأوائل كانوا لغويين ونحاة، وكان البيت الشعري يمثل الأساس الذي صاغوا من خلاله القـــواعد الـــنحوية واللغوية، ولذلك جاء اهتمامهم بالبيت الواحد منفصلا عن سياقه وموقعه من القصيدة، وإذا أضيف إلى ذلك أن طبيعة التلقي السماعي تفرض تناسبا بين المعنى والقالب الذي يـــصاغ فيه، تبين اهتمام النقاد وتركيزهم على وحدة البيت، وضرورة اشتماله على المعنى التام بحـــيث ينفـــصل عما قبله وبعده، وقد وصل مثل هذا النوع من الاهتمام إلى التركيز على وحدة الشطر وضرورة قيامه بنفسه وعدم احتياجه إلى غيره لإتمام المعنى.

- وحدة البيت:

إن اهـــتمام النقاد والبلاغيين بوحدة البيت الشعري مبعثه المحافظة على سهولة التلقي، ولأن البـــيت يمكن أن يمثل وحدة معنوية مستقلة، وهذا لا يعني- بحال من الأحوال- أن وحدة البـــيت تـــتعارض مع وحدة القصيدة، فالقصيدة-على اعتبار وحدة البيت- مكونة من مجموعة أبيات شعرية ربما تكون مستقلة داخليا ولكنها تؤلف بشكلها الخارجي كلا متكاملا يجمعها الوزن والقافية في بوتقة واحدة.

لقد كان هم الشاعر القديم أن يوصل تجربته بتعبير يصل إلى قلب المتلقي وعقله، دون أن تكون هناك حاجة لكد الفكر وإتعاب الخاطر، وكان الشاعر البليغ هو الذي يعبر عن مضمون رسـالته وتجربته بأقل الألفاظ وأوجز العبارات، ولهذا الأمر كان الاهتمام المشترك من الشاعر والـناقد- علـى حد سواء- في تحسين هيئة البيت الشعري وتوفير العناصر التي من شأنها أن تحقـق وحدتـه وتكامل عناصره بما في ذلك مضمونه ومعناه، فجاءت عناية النقاد بالقافية في أواخر الأبيات لأنها تضطلع بأهمية مزدوجة، فهي منتهى الكلام وإشعار ببداية كلام جديد، لذلك يجـب أن تـشتمل علـى تكثـيف للمعنى الذي اشتمل عليه البيت، فليس من الغريب- إذاً- أن يستحسن النقاد ما سمي برد الإعجاز على الصدور[1] ،لأن الالتقاء بين طرفي البيت في صدره وعجـزه "معـناه أن البـيت سيصبح حلقة مقفلة في ذاتها، وتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقـات المنفصلة المتجاورة في خيط واحد هو القافية"[2] ،لما له من أهمية في المحافظة على الوحدة المعنوية والدلالية بما يفرضه من ترديد لبعض متعلقات المعنى في قافيته.

إن الاهـتمام بوحدة البيت ربما كان في أحيان كثيرة سببا في تقديم الشعراء وتفضيلهم، فقـد كان الفرزدق أكثرهم بيتا مقلدا، والمقلد: البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل"[3]، وهذه من أولى الإشارات إلى أهمية الاكتمال المعنوي في البيت الواحد، بحيث ألصقت بـه صفة " المقلد" وهي كلمة تدل على نوع من القدسية والأهمية التي تمنح للبيت المستقل، ولا شك في أن مثل هذا النوع من الشعر سهل الحفظ والجريان على ألسنة الناس.

ويـدخل البـيت المستغني بنفسه في تحديد بلاغة النص الشعري، إذ يصف أبو العباس ثعلـب الشعر البليغ بأنه "ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وقف عليه معـناه"[4].

---

[1] انظر، العسكري: الصناعتين، ص ٣٨٥.

[2] إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية ، ص٢٤٣.

[3] ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٣٦٠/١ – ٣٦١.

[4] ثعلب: قواعد الشعر، ص ٧٠.

وهــذا يعنـــي أن المبالغة في استقلالية المعنى قد أدت إلى ضرورة استقلالية الشطر من البيت الـــشعري إذا تمكن الشاعر من ذلك، ولا شك في أن تكثيف الدلالة والتعبير عن تجربة في جزء مـــن البيت الشعري، ربما يكون من الصعوبة بمكان، فالشاعر يجد صعوبة في أحيان كثيرة في التعبير عن مراده بيت شعري كامل.

وتـــبدو مـــسألة وحدة البيت مقبولة لأن العمل الشعري صناعة عقلية، يستطيع الصانع (الـــشاعر) أن يـــتحكم بأدواتها، ويختار ما كان منه مناسبا للمقام فابن طباطبا يرى أنه " ينبغي للـــشاعر أن يـــتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، فيلائم بينها"[(١)] في إشـــارة إلـــى أن الـــوحدة الموجـــودة في القصيدة هي وحدة عقلية تقوم على أساس التجاور لا الاتـــصال، والـــتجاور يعني أن كل بيت قائم بذاته ولكنه يرتبط بغيره ارتباطا مقبولا في العقل والمنطق والنفس.

وإن كـــان نـــصه السابق يحمل إشارة إلى وحدة البيت،– فهو في مقام آخر– يذكر ذلك صراحة، فعندما حاول توضيح الكيفية التي يتم بها بناء العمل الشعري صرّح بأن على الشاعر "أن يعلــق كــل بـــيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[(٢)].

وهذا يعني أن تأليف الشعر يتم بأبيات منفصلة يجمعها الشاعر – فيما بعد– ويؤلف بينها تأليفا يرضاه العقل وتقبله النفس، بغض النظر عن تجربة الشاعر والوحدة النفسية التي يجب أن تظهر ملامحها في البناء الكلي للقصيدة.

[(١)] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٤.

[(٢)] المصدر السابق، ص ٥.

ولكـــن الكـــلام السابق يشير بشكل واضح إلى أن ذاتية المبدع لا تتمثل إلا في عناصر الـــنص الـــشكلية، فما عليه إلا أن يضع ألفاظه وتراكيبه في قوالب مقبولة لدى المتلقي، بحيث يستطيع أن يبدل ويغير في ترتيب الأبيات كيفما يشاء، ودون أن يؤثر في انسجام القصيدة.

ويتبنـــى قدامة بن جعفر الرأي نفسه، فيرى أن تعلق البيت بغيره عيب من العيوب التي تـــصيب الوحدة المعنوية التي ينبغي توفرها في البيت الشعري، ويسمي البيت الذي يحتاج إلى غيره "البيت المبتور"[١] ،ويعرفه بأنه: "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني"[٢] ،لأن ذلك يدفع المتلقي إلى تجاوز القافية بحثا عن تمـــام المعنى، وهذا ربما يفقد البيت الشعري تناغمه وتناسقه، لأن القافية "يجب أن تتوج البناء الصوتي، وأن تعلن في نفس الوقت عن اكتمال الفكرة، لضمان توازٍ قارٍّ بين ما هو صوتي وما هو دلالي"[٣].

لقد حاول النقاد العرب القدامى البحث عن عناصر الانسجام الدلالي والصوتي في النص الـــشعري؛ لما للشعر من أهمية في المحافظة على تراث العرب وثقافتهم وحضارتهم، فكان من الـــضروري البحث عن كل ما يحقق سهولة حفظه وتذكره، ولذلك كان من الطبيعي أن تستحوذ علـــى أذهـــانهم فكرة البيت الواحد، المكتمل الفكرة، من أجل ذلك كان الشاعر الذي يستطيع أن يحدد معناه بعروض بيته هو الشاعر المقدم لدى الجميع.

ولا يخـــتلف الآمدي عمن سبقه من النقاد، إذ يظهر تقديره وإعجابه بالشاعر الذي يلائم بـــين المعنـــى وعـــروض البيت، فيأتي معناه على قدر عروضه، ويجعله معيارا للموازنة بين

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٢٠٩، وانظر، المرزباني: الموشح، ص ١٠٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

(٣) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ١٨٩.

الأشـــعار، يقـــول الآمـــدي: "وتزعم الرواة أن أحسن ما قيل في وصف الثغر قول بشر بن أبي خازم:

يُفَلِّجْنَ الشِّفاهَ عن اقْحُوانٍ   جلاهُ غِبَّ ساريةٍ قطارُ[١]

ويعلق عليه بقوله: "وهذا –لعمري– يستحق التقديم والتفضيل، وليس بدونه قول النابغة:

كالأقحوانِ غداةَ غِبِّ سمائِهِ   جَفَّتْ أعاليهِ وأسفلهُ ندى

بل إن قول النابغة أجمع للمعنى، ولكن بيت بشر أبرع، لأنه مستغن بنفسه، وبيت النابغة متعلق على البيت الذي قبله"[٢]، وهذا يعني أن اكتمال البناء الدلالي بموازاة البناء الصوتي يحقق للبيت وجـــودا مـــستقلا ومتميـــزا، ويجعله سهلا على أسماع المتلقي الذي يكتفي بمتابعة المعنى الذي ينطوي عليه البيت الشعري منفصلا عن غيره من الأبيات، فيكون ذلك أخف مؤونة عليه.

وقـــد بين القاضي الجرجاني أن من أسس المفاضلة عند القدماء أن يكون الشاعر ممن " كثـــرت ســـوائر أمثاله وشوارد أبياته"[٣]، فقد شغلت الأمثال وشوارد الأبيات حيزا كبيرا من ســـاحة الـــنقد العربـــي، ولا يوصف البيت بهذا الوصف إلا إذا اجتمعت فيه الكثير من عناصر الجمـــال والجـــودة، ولعـــل من أبرزها استقلال البيت ووحدته، فلا يعقل أن يكون البيت جاريا مجرى المثل ويكون مفتقرا إلى غيره لإكمال دلالته ومعناه.

وســـمى أبـــو هلال العسكري افتقار البيت إلى غيره "التضمين" وهو "أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير"[٤]، وعده من قبيل القبح الذي يوصم به الشعر الرديء.

---

(١) الآمدي: الموازنة، ١٠٩/٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٩/٢.

(٣) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٣٣.

(٤) العسكري: الصناعتين، ص ٣٦.

ويدلـــي الباقلاني بدلوه متأثرا بالجو النقدي، فيعيب – كما عاب غيره من النقاد– افتقار البيت الشعري إلى الوحدة الداخلية، ويكتفي بمجرد الإشارة إلى آراء غيره، يقول: "وهم يعيبون وقــوف البـيت علـــى غيـــره، ويـــرون أن البـيت التام هو المحمود، والمصراع التام بنفسه – بحيث لا يقف على المصراع الآخر– أفضل وأتم وأحسن"(١).

إن وحـــدة البيت أمر ضروري لتحقيق الاعتدال الدلالي والإيقاعي، إضافة إلى أن وحدة الـــشطر ربما تزيد في تحقيق الاعتدال والتوازن بين شطري البيت، وهذا يكسب البيت الشعري مزيدا من الجمال والتأثير في المتلقي، لأن الاعتدال الإيقاعي ربما يلحقه اعتدال نفسي ناتج عن توازن النطق بين الشطرين، ولذلك فإن مزيدا من الإيقاع سيزيد في جمالية البيت الشعري، من خـــلال الترصـــيع أو التقسيم. ولكن القافية تبقى من أهم العوامل التي تسهم في المحافظة على ترابط القصيدة وتماسكها، لأن التضمين "لا يحترم التوازي الصوتي المعنوي"(٢).

ويفـــضل ابن رشيق القيرواني وحدة البيت واستقلاله، ويعد بناء الشعر على بعضه من قبيل التقصير والعيب، فهو يقول: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض ، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"(٣). ولكن التضمين –عنده– درجات متفاوتة يرى أشدها عيبا ما كان متصلا بالقافية أو قريبا منها (٤).

ويورد ابن الأثير نصين، ربما يكونان متناقضين، بحيث يبدو التضمين في نصه الأول عيبا، ولكنه لا يعتبره من العيوب في النص الثاني، فهو يقول عن التضمين المعيب: "وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٢٥.

(٢) صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب ، ص ٦٨.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ٢٦١/١.

(٤) انظر، المصدر السابق، ١٧١/١.

بالثاني"[١]، وفيه تبرز حاجة البيت الماسة إلى غيره من الأبيات لإتمام معناه، بحيث يبدو المعنى فيه جزئيا ومبتورا. أما التضمين غير المعيب "فلأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى"[٢] ويضيف أن العرب قد استعملته كثيرا"[٣] ويمثل عليه بقول امرئ القيس:

فقلْتُ له لمّا تمـــــطّى بصُلْبِهِ   وأرْدفَ أعـــــجازًا وناءَ بكَلكَلِ

ألا أيّها الليلُ الطويلُ إلا انجلي   بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمْثَلِ

وهذا يدل على أن تمييز التضمين المعيب من غيره يعتمد بصورة أساسية على مدى التعلق بين البيت وغيره. فكلما كان التعلق شديدا كان التضمين أقرب إلى العيب. وهو الأمر الذي أشار إليه حازم القرطاجني في حديثه عن التضمين الذي يزداد قبحا حسب شدة افتقار الكلام إليه، وهذا يعني أن حازما القرطاجني يؤمن بأهمية انطواء البيت على استقلالية دلالية وعروضية، لأن ذلك يحقق له قبولا أكبر لدى المتلقي. يقول حازم: "فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة منفصلة عما بعدها أو متصلة به فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما مفتقرا إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقرا إليها، أو يكون ما بعدها مفتقرا إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه...فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق"[٤].

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ٢٠١/٣.

(٢) المصدر السابق، ٢٠١/٣.

(٣) المصدر السابق، ٢٠٢/٣.

(٤) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧٦.

ويبين أن التضمين عيب يخل باستقلالية المعنى المتضمن في البيت الشعري، فيقول: "ويسمى افتقار أول البيتين إلى الآخر تضمينا لأن تتمة معناه في ضمن الآخر. والتضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه"(١).

إن الشعر عند حازم صناعة، وما دام الأمر كذلك، فللشاعر أن يؤلف شعره بالطريقة التي يراها ملائمة، بحيث يصل الأمر إلى أن يختار القافية، ويختار لها ما يناسبها من الكلام، "فإنه يتطلب للكلمة التي يريد وضعها قافية معنى يمكن أن يكون للكلام به علقة بما تقدم، ثم يحتال في زنة العبارة ووضع أولها وضعا يليق بما تقدمه ويناسبه"(٢).

والرأي نفسه عند ابن خلدون، بحيث تبدو وحدة البيت عملية عقلية مستقلة يقوم الشاعر بالتوليف بين الأبيات المتشابهة في المعنى والغرض حسبما يقتضيه السياق. يقول ابن خلدون: "وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وعما بعده. وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك"(٣).ولا يقف الأمر عند هذا الحد في وحدة البيت، بل إن بإمكان الشاعر أن "يستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى تناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر"(٤).

مما سبق يتبين أن آراء النقاد والبلاغيين، فما يتعلق بوحدة البيت، متفقة ومتشابهة، بحيث تبدو هذه الآراء كما لو كانت نقلا، لأن معظم الأمثلة الموجودة تتصف بنوع من التشابه والتكرار، ولكن هذا الأمر لا يعني أن آراءهم في ضرورة انطواء البيت الشعر على مضمون دلالي متكامل لا تنبثق من رؤيتهم العقلية إلى ماهية الشعر نفسه، وإلى الطبيعة التي يجب أن

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٠.

(٣) ابن خلدون: المقدمة، ص ١١٥٧.

(٤) المصدر السابق، ص ١١٥٧- ١١٥٨.

يكون عليها الشعر حتى يحقق وظيفته، فهم ينطلقون من هذه الرؤية العقلية التي تجعل من الشعر صناعة ومن الشاعر صانعا، يؤسس صنعته ويبنيها بوسائل عقلية واعية.

وعلى الرغم من أن وحدة البيت لا تتعارض- بالضرورة- مع وحدة القصيدة، إلا أن النظرة إلى الوحدة، باعتبارها متجسدة في البيت الواحد، قد يلغي أي علاقة نفسية أو شعورية بالمبدع، إذ يتحول الشعور النفسي والإحساس لدى هذا المبدع إلى شعور عقلي، يرى الأشياء بعقله لا بإحساسه وشعوره، وهذا يفقد الشعر جانبا كبيرا وأساسيا من وجوده وطبيعته القائمة على الشعور. ولكن ذلك لا يمنع من اعتبار عملية الإبداع الشعري قائمة على أساس من الشعور المعقلن، بحيث يعبر الشاعر عن إحساسه، ثم ينظر في تعبيره ليرى مدى ملاءمته لمقتضيات العقل والفكر، وهنا تبدأ العملية المرتبطة بعقلنة الشعور لإخراجه مخرجا يسوده التناسب والانتظام.

- وحدة القصيدة:

يطرح هذا العنوان إشكالية على المستويين النقدي والإبداعي، فهل كان النقاد والشعراء علـــى وعي بتكامل العمل الأدبي؟ وإن كان الوعي موجوداً، فما طبيعة هذا التكامل؟ وإلام ترتد الـــوحدة فـــي النص الشعري؟ وتطرح هذه الإشكالية سؤالاً آخر يتعلق بالكيفية التي تتحقق من خلالها الوحدة في القصيدة.

إن مـــصطلح الوحدة مفهوم غير محدد الدلالة، وربما تعتمد وحدة القصيدة على طبيعة النظـــرة أو المنهج الذي يتعامل مع النص الشعري، ولكن مفهوم الوحدة يرتبط بكل ما من شأنه أن يـــساهم فـــي تحقـــيق تكامل البناء الشعري شكلاً ومضموناً، ولذلك يمكن اعتبار هذه الوحدة "جمـــيع أنواع الترابط، وتماسك الأبيات، بحيث يؤلف الأثر الفني سلسلة متصلة الحلقات وتوافق

الأبــيات فــي الشعر هو ائتلاف المعنى مع اللفظ، وتلاؤم الأصوات وائتلاف المعاني، وحسن الجميع بينهما"[١].

ينبغـــي الإشارة -بداية- إلى أن النقد ارتبط -في نشأته- باللغة والنحو، وكان جلّ النقاد هــم من اللغويين. ولما كان اهتمام اللغويين في تعاملهم مع القضايا والنحوية منصباً على البيت الشعري، فقد اقتصروا في تعاملهم مع الشعر على البيت الواحد أو البيتين، ولذلك ارتبطت معظم معاييــرهم بمــا يحقق الوحدة والتكامل للبيت، ولكن ذلك لا يعني أنهم تجاهلوا البناء الفني الذي تمــثل بالقــصيدة العمــودية، فقــد كانت غايتهم الرقي بهذا البناء إلى الكمال، ومن هنا جاءت ملاحظاتهم وتنظيراتهم حول ما ينبغي توفره في كل عنصر من عناصر القصيدة، وما الشروط التــي اشترطوها في المطالع والمقاطع والخواتم والقوافي والأوزان، إضافة إلى ضرورة توفر العلاقــة الوثــيقة بــين اللفظ والمعنى، والشروط المتعلقة باللفظ والمعنى – كل على حدة – إلا محاولة لتحقيق الاكتمال الجمالي في النص، باعتبار أن القصيدة مؤلفة من مجموعة من العناصر التــي ينبغــي أن تكون على درجة كبيرة من الاتساق والتناسب ، ولذلك سيحاول الباحث تلمس بعــض جوانب الوحدة من خلال إشارات النقاد والبلاغيين القدماء، سواء ما تعلق منها بعناصر العمل الشعري، أو ما تناول الحديث عن البناء الكلي بشكل مباشر.

وأول الإشارات إلى وحدة القصيدة يتمثل قول الجاحظ : "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجــزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللــسان كما يجري الدهان"[٢]، ويبعث النص على التفكير بأن الجاحظ يشير إلى نوع من الوحدة الــصوتية تغلــف الــنص الــشعري وتضفي عليه نوعاً من التناسب والانسياب، بحيث تتعاون مجموعة من العناصر في تحقيق هذا التناسب، منها ترابط أجزائه وسهولة مخارج حروفه، ولكن ذلــك لا يمــنع من التفكير بتوفر درجة معقولة من الوعي بضرورة تحقق الوحدة في القصيدة، بحيث تمنح مجموعة العناصر المتناسبة، التي تشكل البناء الشعري، شعوراً بأن العمل الشعري

---

[١] غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٨٣، ص ٢١.
[٢] الجاحظ: البيان والتبيين، ٦٧/١. وانظر ابن رشيق: العمدة، ٢٥٧/١.

قد تم تأليفه وإبداعه في وقت واحد، وهذا يمنح شعوراً بأن النص تعبير عن وحدة نفسية وعقلية متجانسة ومتآلفة، بحيث تمحو مثل هذه الوحدة أي شعور بوجود التكلف ومخالفة الطبع.

إن الوحدة عند الجاحظ لا تعني –بالضرورة– وحدة الغرض في النص الواحد، فإن مثل هذه الوحدة ليست مرغوبة لدى المتلقي الذي يفضل الانتقال من موضوع إلى آخر بصورة متناسقة وغير مشعرة باختلاف الأغراض وتنوعها، والدليل على ذلك أن شعر صالح بن عبد القدوس كان غير مرغوب به من الأغلبية، على الرغم من جودته وانطوائه على الحكمة والوعظ، لأن أبيات الحكمة– في العادة– تكون منفصلة ومستقلة، بحيث يظهر البيت الشعري وهو يحمل حكمة مختلفة عن الأبيات الأخرى، وبهذا تفقد القصيدة وحدتها وتتحول إلى بناء مؤلف من مجموعة أجزاء مستقلة[١].

وينقل الجاحظ آراء أخرى تشير إلى ضرورة توفر العلاقة بين الأبيات الشعرية، وهي العلاقة التي توفر جوّا من التناسب في الانتقال من معنى إلى آخر، فقد قيل لرؤبة بن العجاج "يا أبا الجحّاف، مت إذا شئت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزاً أعجبني، قال: إنه يقول، لو كان لقوله قران"[٢] وهذا يعني أن وحدة البيت لا تعني عدم ارتباطه مع غيره من الأبيات، لأن انتقاء مثل هذا الترابط يفقد النص تماسكه وتلاحمه وما لا شك فيه أن "القران" يرتبط بالفطنة والموهبة "فهو المظهر الأدائي لهذه القدرة العقلية التي تبرز الوعي بخصائص التراكيب، ومدى ملاءمته الفكرة المبتدعة لقائلها ومتلقيها ووحداتها البنائية وسياقها العام"[٣].

وقد أشار ابن قتيبة إلى ما يشبه ذلك، عندما ربط بين التكلف ونقص الترابط بين أبيات القصيدة الواحدة، فهو يقول: "وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه"[٤]. لأن وحدة العمل الشعري تتطلب وعياً عقلياً وموهبة كبيرة

---

(١) المصدر السابق، ٢٠٦/١.

(٢) المصدر السابق، ٦٨/١.

(٣) عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، القاهرة،عالم الكتب، ط١ ٢٠٠٠، ص٥٠.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،٩٠/١.

فـــي ترتيب الأبيات الشعرية كلٌّ في مكانه الذي يحقق له الاستقرار المنطقي والنفسي، وقد كان التـــرتيب المنطقـــي (القران) عاملاً حاسماً في تفضيل الشعراء، "ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الـــشعراء، أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه"[1].

ويظهر تحليل ابن قتيبة لبناء القصيدة العربية مدى التطور الذي أصاب موقف النقاد من وحدة القصيدة، ففي هذا التحليل إشارة واضحة إلى انطواء القصيدة على وحدة، على الرغم من تـــنوع أغراضـــها، إذ يـــتخلل هذه الأغراض نوع من الترابط النفسي المبني على إدراك واعٍ لحاجـــات الإنـــسان ومتطلبات النفس البشرية[2]، وهي حاجات يدركها الشاعر بعقله ومن خلال تجاربـــه، فالـــنفس تـــنجذب إلـــى ذكر الدمن والآثار وساكنيها، وتميل الاستماع إلى آلام الحب والـــوجد، لأنها تمثل جزءاً لا يتجزأ من وجود الإنسان، ولذلك فإن المتلقي يحسن الإصغاء، ولا يلتفت إلى تنوع الأغراض، لأنه لا يحسّ بهذا التنوع أصلاً.

ويبدو الشاعر عالماً يدرس المتطلبات النفسية لمتلقيه، ويختار لهم ما يوافق هذه النفس، وهذا يحقق للقصيدة وحدتها وتماسكها. ولكن مثل هذا النوع من الوحدة لا تحققه الوحدة النفسية منفـــردة، بل تبرز القصيدة بوصفها عملاً عقلياً واعياً يدرك الشاعر -من خلاله- حاجات النفس ويبني أقواله على أساس من هذه الحاجات.

إن المتلقـــي هو هدف الشاعر الأساسي، ولذلك فهو يوجه طاقاته وقدراته كلها من أجل الحصول على قبوله وإرضائه، ولما كان الأمر كذلك، فإن عليه أن يخرج عمله بصورة مستوية ومتناسبة، "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها

---

[1] المصدر السابق، ١/٩٠.

[2] انظر، المصدر السابق، ١/٧٤-٧٥.

أغلب على الشعر"[1]، والاعتدال أمر ذو أهمية بالغة في تحقيق الوحدة والانسجام داخل القصيدة، لأن اعـتدال الأجزاء يبقي المتلقي في حالة إصغاء مستمرة، فينتقل مع الشاعر من غرض إلى آخر دون شعور بهذا الانتقال، وقد أشار إحسان عباس إلى أن ابن قتيبة قد "أخذ بالوحدة النفسية عـند المتلقي، أي قدرة الشاعر على جذب انتباه السامع أولاً ليضعه في جو نفسي قابل لتلقي ما يجيء بعد ذلك"[2]. ولكن إلى أي مدى يمكن أن تتحقق الوحدة في نص يشتمل على موضوعات مختلفة؟ فقد اتخذت القصيدة التقليدية شكلا نمطيا، يتحرك فيه الشاعر ضمن موضوعات محددة، ساهمت نمطية الشكل بنوع من الاعتياد لدى المتلقي، والاعتياد قد يوفر- بالضرورة- نوعاً من الانسجام النفسي لدى المتلقي. ولكن ذلك لم يمنع الشاعر القديم من محاولة اختراع وسائل تقوم بـربط أجـزاء النص بعضها ببعض بشكل آلي، وهو ما سمي قديما"حسن الخروج" وكانت له أدواتـه المعهـودة كاسـتخدامهم لتـراكيب مثل "دع ذا، عدّ عن ذا.." وهي مصطلحات توحي بالانتقال من موضوع إلى آخر، ولكنها -بالتأكيد- لن تحقق ترابطاً عضوياً بين أجزاء القصيدة، لأن السامع سيشعر بالفصل بين الموضوعات، وأن الوحدة العضوية إنما تتحقق في حال انتقال الـشاعر مـن غـرض إلـى آخر دون أن يشعر المتلقي بهذا الانتقال، بحيث تلغى الحدود بين الموضوعات، وتبرز القصيدة على شكل موضوعات مترابطة لا فواصل بينها ولا فجوات، كل موضوع يخدم الفكرة الأساسية التي يحاول الشاعر التعبير عنها.

ولكـن "حسن الخروج" يأخذ منحى آخر عند أبي العباس ثعلب وعند تلميذه ابن المعتز، ويـدل على ذلك طبيعة الأمثلة والشواهد التي استحضراها لتوضيح طبيعة الانتقال من موضوع إلـى آخـر مع المحافظة على وحدة القصيدة، فقد ضمن ثعلب أمثلة متعددة تتضمن الانتقال من وصف الأطلال إلى الرحيل دون اللجوء إلى الأدوات المصطنعة التي كانت مستخدمة للانتقال[3]

---

[1] المصدر السابق ،١/٧٥-٧٦.

[2] عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٣٢.

[3] انظر ثعلب: قواعد الشعر، ص٦٠.

)، أمـــا ابن المعتز فيعدّ "حسن الخروج"[١] من محاسن الكلام، ويمثل عليه بأبيات شعرية، منها قول بشار:

خليليّ من جَرْمٍ أعينا أخاكمـــا   على دهرِهِ إنّ الكريمَ معيــنُ

ولا تبخلا بُخْلَ ابنِ قُرعَةَ إنهُ   مَخافةَ أنْ يُرجى نداهُ حزينُ[٢]

ومثل هذا النوع من الانتقال المتناسق يمكن أن يحقق جزءاً معقولاً من الوحدة بين عناصر القصيدة وأغراضها، لأن المتلقي لا يشعر مع هذا النوع من الانتقال إلا وهو في وسط موضوع آخر، دون أن ينتبه إلى الحد الفاصل بين الموضوعين، ولكن الأمر لا يعدو الربط الشكلي بين الموضوعات المنفصلة.

ويـــبدو ابـــن طباطبا أكثر شمولاً في تعرضه لوحدة القصيدة، على الرغم من الشعور بتـــناقض آرائه- أحياناً- ،فهو يعتبر القصيدة شكلاً أدبيّاً يشبه الرسائل، وما على الشاعر إلا أن يـــربط بين الموضوعات أو الأغراض التي تشتمل عليها القصيدة، فهو يقول: "إن للشعر فصولاً كفـــصول الرســـائل، فيحـــتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيـــتخلص مـــن الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى...بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفـــصال للمعنـــى الثانـــي عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه"[٣]. ولكن ذلك يعني أن الغـــرض الواحد يبقى- داخل القصيدة- وجوداً مستقلاً عن غيره من الأغراض، ولا يتم الربط والاتحاد إلا بين أطراف الموضوعات، ولذلك فإن مثل هذا الربط لا يمكن- بحال من الأحوال- أن يحقق وحدة كلية للقصيدة، إذ تبقى الموضوعات منفصلة داخل النص الواحد، ويبقى التخلص مجرد "تخلص شكلي خارجي لا يمس جوهر الأغراض"[٤].

---

[١] ابن المعتز: كتاب البديع، ص٦٠.

[٢] المصدر السابق، ص ٦١.

[٣] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٦-٧.

[٤] عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص ١٥٩.

ويشير ابن طباطبا - في نص آخر- إلى أن وحدة القصيدة تتشكل من خلال حسن تجاور الأبيات، إذ يشير مصطلح "تجاور" إلى الوجود المستقل للأبيات الشعرية، بحيث يشكل تجاورها بصورة منطقية عقلية نوعاً من الوحدة وتكامل البناء، ويرافق هذه العملية مجموعة من الإجراءات الاحترازية، كأن يتجنب الحشو، وأن يحسن المؤاخاة بين الألفاظ، ويحافظ في ترتيبه على تناسق المعاني وانتظامها[١].

ولكن ابن طباطبا يبدو في نص ثالث قريباً من فهم الوحدة التي يجب أن تتحقق في النص الشعري، وهي وحدة لن تقوم- بالتأكيد- على الربط بين الموضوعات ولا على تجويد تجاور الأبيات المستقلة، ولكنها مؤسسة على ترابط كلي يتسلسل فيه المعنى تسلسلاً منطقياً، بحيث أن بناء القصيدة سيهتز لو غير عنصر من مكانه، "فأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرّغة إفراغاً"[٢]. وعلى الرغم من ارتباط الوحدة عند ابن طباطبا بالناحية العقلية المنطقية، إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن إشاراته ومصطلحاته تومئ بنوع من الفهم الواعي لطبيعة البناء الشعري، فالاتساق وتضام عناصر القصيدة، بحيث لو غير مكان بيت منها ينتقض البناء، إضافة إلى تناغم النسج من خلال فصاحة الألفاظ وجزالتها، ودقة المعاني، وصواب التأليف، وحسن الخروج، كل ذلك يدل على مدى الاهتمام بالوحدة في القصيدة، وهي وحدة ناتجة عن تضامّ العناصر وترابطها وتلاحمها، وتتحقق هذه الوحدة - كما يشير ابن طباطبا- من خلال علاقتها الوثيقة بمبدعها (ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله على آخره على ما ينسقه قائله)، وهذا

---

(١) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

يعنـــي أنـــه يعـــي وجود علاقة داخلية تحقق وحدة القصيدة، وهذه العلاقة مرتبطة بقائل النص الأدبي.

وعلـــى الـــرغم مـــن أن قدامة بن جعفر لم يشر -صراحة- إلى وحدة القصيدة، إلا أن مـــضمون كـــتابه الـــذي ينظّر فيه لعلم الشعر، يمثل بحثاً في وحدة النص الشعري القائمة على الائتلاف المنطقي بين عناصرها، بحيث يسهم كل عنصر في تقديم قسط من الوحدة. وما النعوت التـــي فـــضلها والعيوب التي حذر منها إلا محاولة للحصول على نصّ شعري جميل، يخلو من الهنات والعيوب، وتتحقق فيه كل مناحي الجمال وعناصره.

ولكـــن الـــوحدة تظـــل لديه وحدة منطقية يحققها الشاعر بما يمتلك من أدوات وقدرات، فسهولة الوزن[(١)]، وسهولة المخرج في القافية[(٢)]، ونعوت الأغراض الشعرية[(٣)]، ونعوت المعنى[(٤)]، ونعوت المؤتلفات من اللفظ والمعنى والوزن والقافية[(٥)]، كلها -مجتمعة- تدل دلالة واضحة على اهتمامه باعتدال القصيدة وتجانس عناصرها، بحيث يشكل مجموع العناصر عملاً متكاملاً يقـــبله المتلقي ويتمتع به. أما عيوب الشعر فهي على النقيض من نعوته، بحيث يؤدي الخلل في أي عنـــصر من عناصر البناء الشعري إلى فقدان جزء من الوحدة والتماسك والتناسب في هذا البناء. إنها وحدة عقلية منطقية التي يريدها قدامة، وربما النقاد الذين سبقوه والذين تبعوه، لأنهم يؤمنون بأن تحقيق مثل هذه الوحدة يوفر قبولاً نفسياً متكاملاً لدى المتلقي.

وتـــتحقق الـــوحدة لدى الحاتمي بحسن الخروج، وهذا يعني أن الوحدة لديه قائمة على أســـاس الربط بين الأغراض المختلفة، بحيث يستقل كل غرض عن غيره، ولكن حسن الخروج -وإن كـــان يحقـــق جانباً من الوحدة- يدل على ربط مقصود من الشاعر، باعتبار الشعر عملاً

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٧٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٩١-١٣٩.

(٤) المصدر السابق، ص ١٣٩-١٥٣.

(٥) المصدر السابق، ص ١٥٣-١٧٨.

عقلـــياً، وهــذا قد ينفي عن الشعر صفة الوحدة العضوية والنفسية، باعتبار الشعر تعبيراً صادقاً علـــى خلجـــات النفس. يقول الحاتمي: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو هجاء، أو غيرهما، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنـــسان فـــي اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التـــركيب غـــادر في الجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذه الحال، احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء"[1].

لقـــد بين الحاتمي أهمية الترابط والاتحاد بين أجزاء القصيدة وأغراضها، وعبر عن هذا الترابط بمصطلحات تدل على أنه ترابط عضوي وتمازج بين العناصر، ولكن ذلك لا يعني أنه يفهـــم الوحدة في القصيدة بعيداً عن الاتصال بين الأغراض المشكلة للقصيدة، فالنسيب يجب أن يتـــصل بالمدح أو الذم، وهذا لا يعني أن الشاعر يصدر في هذين الغرضين عن حالة شعورية واحـــدة تـــربط بينهما بطريقة تجعل منهما كلا متمازجاً في وعاء نفسي واحد منسجم، لأن بنية القصيدة لا ينبغي أن تكون منفصلة عن تجربة الشاعر، إذا كان تعبيراً عن تجربته صادقاً. هذا التعبيـــر الذي يجعل عن تعدد الأغراض عملاً متجانساً، وعندها لن ينظر إلى القصيدة على أنها مفككـــة يعوزها التجانس بين عناصرها "إذا كان التعدد نابعاً من ذات التجربة؛ لأن هناك تأثيراً فاعلاً بين التجربة والبناء"[2]. وهذا يعني أن وحدة البناء ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوحدة التجربة.

---

(1) الحاتمي: حلية المحاضرة، ١/٢١٥.

(2) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ٢٣٣.

وتـــتحقق الـــوحدة فـــي القصيدة لدى القاضي الجرجاني من خلال ارتكاز الشاعر على طـــبعه، إذ إن مخالفة الطبع تؤدي- في رأيه- إلى تفاوت بين الكلام، ويرى أن هذا السبب في تفاوت شعر أبي تمام، يقول القاضي الجرجاني: "أن أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته، وجار علـــى عادتـــه يختلجه الطبع الحضري، فيعدل به متسهلاً، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد من خـــلال القصيدة، وجد قلقاً بينها نافراً عنها؛ وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة"[1]. وهذا يشير إلى أن مجرد تجاور الأبيات لا يمكن أن يحقق الوحدة الفعلية في القصيدة، فالمسألة مرتبطة بذات الشاعر وأسلوبه في التعبير عن تجاربه ومشاعره. ولا شك أن المـــزج بـــين الأســـلوب البدوي والحضري دليل على تكلف الشعر، لأنه لا يصدر عن تجربة صـــادقة. إلا أن بعـــض النقاد من يربط بين تنوع الأساليب بتنوع الأغراض والموضوعات[2]. مستدلاً بقول القاضي الجرجاني: فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك"[3]، وهذا ما لم يقصده القاضي الجرجاني من قوله السابق، لأن البيت الخنث يبدو كذلك في سياقه الذي يرد فيه، لأنـــه قـــد لا يعـــد كذلك في سياق آخر، فالحكم على البيت الشعري في القصيدة يحدده السياق -الغرض- الذي ورد فيه.

وإذا كـــان لكـــل غرض ما يناسبه من الألفاظ والمعاني والأساليب، فإن انطواء القصيدة على مجموعة مختلفة من الأغراض تختلف بأساليبها الشعرية يحتاج من الشاعر أن يكون واعياً لمـــثل هذا التنوع، حتى يبرز عمله بشكل متناسق ومنتظم، لأنه من الصعوبة بمكان أن تتجسد حالـــة نفسية أو شعورية واحدة في أغراض مختلفة، لأن كلا منها يحتاج إلى حالة نفسية تختلف عـــن الأخـــرى، ولـــذلك يمكـــن أن يعـــد التـــنوع فـــي أغراض القصيدة "دليل اقتدار وأمارة

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٢.

(2) انظر، عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٣٣٠.

(3) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٢٤.

حذق...والشاعر البارع هو الذي يعطي كل مقطع الصفة الفنية التي تناسبه، ويأتي له بالأسلوب الذي يجانسه ويوائمه"[١].

ويــرى القاضي الجرجاني أن بناء القصيدة يتضمن عناصر ثلاثة تمثل مفاصل القصيدة الــشعرية وركائزها، ولذلك ينبغي على الشاعر أن يعمد إلى الاهتمام بها أكثر من غيرها، لأنها ســتحقق لــه بناء متكاملاً متحد الأجزاء، إضافة إلى أنها من سمات الشاعر الحاذق، فهو "الذي يجــتهد فــي تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحــضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[٢]، إن هذه الوحدات تحدد الشكل الخارجي للقصيدة، وعلى الشاعر أن يربط بين أجزاء القصيدة الثلاثة بما يمتلكه من قدرة على حسن التخلص من موضوع إلى آخر.

ويــورد القاضــي الجرجاني قصيدة كاملة لجرير[٣]، بوصفها محاولة للتعريف بالنص الشعري المتكامل، بما ينطوي عليه من وحدة خارجية وداخلية، وهذا الأمر يظهر من توضيحه سبب إيرادها على هذا النحو، فهو يقول: "وإنما أثبتّ لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التــصرف على اختلاف المعاني والأغراض"[٤]. فهذه قصيدة تثبت أن الاختلاف في الغرض لا يستتبعه – بالضرورة – تفاوت في النسج والصياغة، على الرغم من اختلاف طبيعة الألفاظ من غرض إلى آخر، بحيث بدا واضحاً الانسجام الواضح بين وحدات القصيدة.

وتبدو آراء أبي هلال العسكري متأثرة بالنقولات التي ضمنها كتابه، فهو يورد نص ابن طباطبا في كيفية صناعة الشعر بأكمله[٥]، وهذا يعني أن الوحدة المنطقية هي التي سيتبناها أبو

---

[١] العزاوي، نعمة: النقد اللغوي عند العرب، ص ٣١٢.

[٢] الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤٨.

[٣] المصدر السابق، ص ٢٩-٣١.

[٤] المصدر السابق، ص ٣١.

[٥] انظر، العسكري: الصناعتين، ص ١٣٩.

هـــلال، كمـــا يعني أن النظر إلى الشعر بوصفه صناعة سيلقي بظلاله على رأي أبي هلال في وحـــدة القـــصيدة. حـــيث تكمن الوحدة في مدى قدرة الشاعر على إيقاع المجانسة بين الأبيات المـــستقلة مـــن جهة، والربط بين أغراض القصيدة، بما يمتلك من قدرة على حسن التخلص من جهـــة أخـــرى؛ لأن الكلام "إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله ذهب رونقه، وغاض ماؤه، وإنمـــا يـــروق الكلام إذا جرى جريان السيل. وانصبّ انصباب القطر"[1]، ولا شك أن جريان الكـــلام وانصبابه يشير إلى طبيعة التلاؤم والتناسق التي يجب أن تتصف بها الصياغة الشعرية والنسيج الشعري، ومما يدعم وحدة القصيدة "أن تجعل كلامك مشتبهاً أوله بآخره، ومطابقاً هاديه لعجـــزه، ولا تـــتخالف أطـــرافه، ولا تتنافـــر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقـــرونة بلفقهـــا"[2]، وما لا شك فيه أن مثل هذا النوع من الوحدة يصعب تحقيقه إلا في إطار عقلي منطقي يرى الشعر صناعة واعية.

أمـــا الباقلانـــي فقـــد أشار إلى عناصر شكلية ومضمونية تتحقق الوحدة على أساسها، فالعناصـــر الـــشكلية كالمطلـــع والمقطع والخاتمة وحسن التخلص، إضافة إلى عناصر مرتبطة بفـــصاحة الكـــلام، تقـــوم– مجـــتمعة– بتأليف نوع من الاتساق والوحدة، "فإن مراعاة الفواتح والخـــواتم، والمطلـــع والمقاطـــع، والفـــصل والوصل، بعد صحة الكلام، ووجود الفصاحة فيه – ممـــا لا بـــد مـــنه، وأن الإخلال بذلك يخلّ النظم، ويذهب رونقه، ويحيل بهجته، ويأخذ ماءه وبهاءه"[3]، في إشارة إلى ضرورة تحسين العناصر المشكلة لبنية القصيدة.

ويبدو الأثر الأرسطي واضحاً في تقسيمات ابن سينا لبناء القصيدة والعناصر التي تشكل هذا البناء، إذ يعتبر ابن سينا أن على الشعر أن يكون "مرتباً، فيه أول ووسط وآخر، وأن يكون الجـــزء الأفضل في الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى

---

(1) المصدر السابق، ص ٤٣.

(2) المصدر السابق، ص ١٤١-١٤٢.

(3) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٤١.

ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن؛ ويكون بحيث لو نزع جزء واحد فسد وانتقص، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كلّ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء، ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء الذي للكل"[1].

وهذا يعني أن الوحدة تتحقق في القصيدة عن طريق اعتدال أجزائها وترتيبها، بحيث يمثل كل جزء منها عنصراً مؤثراً في تحقيق الوحدة الكلية، فهي وحدة ناتجة عن ترابط الأجزاء، وهذا الترابط هو الذي يحقق الأثر في المتلقي، بحيث إن تغيير مكان أي جزء منها يؤدي إلى فساد البناء وانتفاء الوحدة، ولكن تحسين أجزاء القصيدة وإيقاع الاعتدال بينها يومئ إلى طبيعة النظرة المنطقية التي تمكن الشاعر من تحسين قصيدته، واختيار الترتيب الملائم لأبياتها.وهذا يعني أن الوحدة عنده وحدة تكاملية، كما هو الحال عند أرسطو الذي يقول: "يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً وأن يؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل"[2].

وقد تناول ابن رشيق القيرواني العناصر الشكلية التي تؤلف بنية القصيدة، وبين الشروط التي ينبغي أن تتوفر في كل عنصر من هذه العناصر، فهناك شروط للمطلع والخاتمة والقافية والوزن واللفظ والمعنى، وهناك شروط أخرى ترتبط بالأغراض التي تشتمل عليها القصيدة من مدح وهجاء والرثاء، وشروط تتعلق بالعناصر المشكلة للصورة الشعرية كالاستعارة والتشبيه[3]، بحيث يشكل مجموع هذه العناصر -بما تشتمل عليها من معايير الجودة والحسن- بناءً متكاملاً ومتحداً، يشكل، بالنسبة للشعر، المثال الذي يحاولون محاكاته والوصول إلى رقيّه وتكامله، وبمقدار درجة قرب القصيدة من هذا المثال يكون حظها من المدح والثناء والقبول. ولم يكن هذا

---

(1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٨٣.

(2) أرسطو: فن الشعر ، ص٢٦.

(3) انظر،ابن رشيق: العمدة، ٢١٥/١، ١٥١/١، ١٣٤/١، ١٢٤/١، ١٢٨/٢، ١٧٠/٢، ١٤٧/٢، ٢٦٨/١، ١/ ٢٨٦ ،على الترتيب.

البناء بدعاً على ابن رشيق، لأن مجمل الأحكام النقدية السابقة كانت تنظّر للوصول إلى مثل هذا الأنموذج الذي يمثل قمة الجمال والاكتمال.

ويسير ابن رشيق على منوال سابقيه من النقاد العرب في محاولة احتواء التنوع الذي تتصف به القصيدة العربية القديمة، وهو تنوع يمكن أن يصيب بنية القصيدة بنوع من الضعف والاختلاف، ولذلك فهو يطرح -كما فعل النقاد السابقون- حسن التخلص طريقاً لمحو الفواصل بين الأغراض المتنوعة، فيرى أن "لطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح"[(١)]. وعلى الشاعر أن يكون فطناً وذكياً أثناء الانتقال من موضوع إلى آخر -وفي قصيدة المدح خاصة- لأن تفطن المتلقي بهذا الانتقال ربما يؤدي إلى تشتت واختلال في عملية التلقي برمتها. وهو الأمر ذاته الذي نادى به ابن سنان الخفاجي في محاولته ضبط الخصائص المشكلة لبنية القصيدة، فقد رأى أن حسن التخلص يساهم في المحافظة على صحة النسج وسلامته، يقول: "ومن الصحة صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه، حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه"[(٢)].

ويشير ابن الأثير إلى الأمر نفسه، ولكنه يفصل الحديث في كيفية الخروج من معنى إلى آخر، ما يدل على أنه يهتم كثيراً بضرورة التناسق والانسياب والترابط في الانتقال من معنى إلى معنى، ضمن إطار القصيدة الواحدة، وهذا الترابط الجزئي هو الذي يحقق الترابط الكلي. فالتخلص عنده "أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً غيره، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً"[(٣)]، ولذلك يعد الاقتضاب من عيوب الكلام، لأن الاقتضاب هو"قطع الكلام واستئناف كلام غيره بلا علاقة تكون بينه وبينه"[(٤)].

---

(١) المصدر السابق ، ٢١٧/١. وانظر المصدر السابق، ٢٣٦/١-٢٣٩.

(٢) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٥٩.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ١٢١/٣.

(٤) المصدر السابق، ١٣٩/٣.

ويعزو حازم القرطاجني تتعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة إلى عوامل نفسية لدى المتلقي؛ لأن النفس الإنسانية تعاف التطويل في الموضوع الواحد وتملّ منه، ولذلك جاءت قصائد الشعراء متنوعة للترويح عن المتلقي وإبقائه في يقظة دائمة أثناء تلقيه، فإن الشعراء الحذاق "لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر..اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد"[1].

ولكن هذا التنوع ينبغي أن يسوده الاتساق والتلاؤم، وإلا أصبحت القصيدة وعاءً للمتناقضات والمضطربات، ولذلك فهو يقترح ضرورة وجود وحدة تربط بين هذه الأغراض المتنوعة، والوحدة عند حازم هي وحدة التسلسل التقليدية التي يُفضي فيها موضوع إلى آخر، بعلاقة شكلية هي التخلص والاستطراد، "بحيث تتركب القصيدة -في النهاية- من أقسام أساسية يصل ما بينها تلطف في الانتقال من قسم إلى قسم، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من "الفصول" تطول أو تقصر، ولكنها تتسلسل في تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالي حتى نصل إلى الخاتمة"[2]. ويتحدد نوع الوحدة في القصيدة بحسب طبيعة الاتصال بين هذه الأجزاء أو الأقسام، بحيث تتصل الفصول فيما بينهما بأربعة أضرب، "ضرب متصل بالعبارة والغرض. بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط[3]، "وضرب متصل العبارة دون الغرض، وضرب متصل الغرض دون العبارة، وضرب منفصل الغرض والعبارة"[4]، ويعتبر حازم الضرب الأخير المنفصل العبارة والغرض أردأ الأضرب، لأن الاتصال بين

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٦.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٣٦٦.

(3) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٠.

(4) المصدر السابق، ص ٢٩٠.

الأغراض والأجزاء يصبح مفقودا، وفي مثل هذا النوع من القصائد "يهجم (الشاعر) على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإن النظم الذي بهذه الصفة متـــشتت من كل وجه"[1]، فيحس المتلقي بأنه أمام مجموعة من القصائد التي تفتقد إلى الروابط والعلاقات فيما بينها.

أمـــا فيما يتعلق بالوحدة الداخلية التي ينبغي أن يكون عليها كل فصل من الفصول، فإن حازماً القرطاجني لا يغفلها، بل يتحدث عنها بصورة دقيقة وعميقة، وهذه الوحدة تقوم عنده على عـــدد من القوانين والأسس، يتعلق القانون الأول بأن تكون مواد الفصول "متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسج"[2]، وهذا يعني ضرورة اكتمال المعنى مع انتهاء القافـــية، بحـــيث يـــشتمل البيت على معنى متكامل، مع المحافظة على حسن الصياغة وتماسك النسج، والمناسبة بين الغرض والفصل[3] واعتدال مقادير الفصول بين الطول والقصر [4].

أما القانون الثاني فيرتبط– لديه– بترتيب بعض الفصول إلى بعض، "فيجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام"[5]، وهذا يتطلب قدرة ذهنية وجهـــداً عقلـــياً كبيراً، ومعرفة بأحوال النفس وما يوافقها من الكلام. ويرتبط القانون الرابع في "تألـــيف بعض بيوت الفصول إلى بعض، فيجب أن يبدأ بالمعنى المناسب لما قبله"[6]. وهذا يدل على أن أبيات الفصول تنسج منفصلة، بحيث يعمد الشاعر إلى إيقاع الترتيب فيما بينها بما يحقق تآلفاً نفسياً وعقلياً يشعر المتلقي بأن العمل وحدة واحدة، وأنه قد قيل في لحظة شعورية قصيرة. وبعـــد أن تـــتم هـــذه العمليات في بناء القصيدة يعمد الشاعر إلى وصل أجزاء الفصول بعضها

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٨.

(٤) المصدر السابق، ص٢٨٨.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٨٩.

(٦) المصدر السابق، ص ٢٨٩.

بـــبعض، بطريقة عقلية منطقية، تحقق التسلسل المنطقي لأغراض القصيدة ومعانيها. وهذا يعني أن القصيدة كانت تبنى على مراحل متفرقة، تعتمد البيت أساساً في هذا البناء، وعند الانتهاء من بـــناء الأبـــيات، يبحث الشاعر عن أبيات الربط والوصل ليضعها بين كل مجموعة من الأبيات تـــشكل غرضـــاً مستقلاً. وهذا يفسر لجوء بعض النقاد والرواة القدامى إلى تغيير الترتيب بين أبيات القصائد، فالمسألة عقلية، والشاعر صانع يعقل أدوات صناعته ويتقن وضع كل عنصر في مكانه الذي يحقق له تناسباً شكلياً مع البناء الكلي.

يتبين من المعايير التي مثلت مجمل الإجراءات والممارسات النقدية التي سيطرت على طبـــيعة المـــشهد النقدي لدى النقاد العرب القدامى، أن تركيز النقاد كان منصباً على البحث في العناصر التي تحقق جمالية النص الشعري، وتخليصه من الشوائب التي يمكن أن تفقده جانباً من تناســـبه واعتداله، وبالتالي، تفقده جانباً كبيراً من تأثيره في المتلقي، الذي يشغل كل حواسه في تقـــبل الـــنص الشعري وتلقيه، ومثل هذه الحواس ستكون في قمة تفاعلها واندفاعها في طقوس الإلقاء السماعي الذي يمثل جوهر عملية التلقي، وهذا يعني أن على الشاعر أن يراعي مقتضيات الأحـــوال التي تحفظ لمثل الطقوس صفاءها ونقاءها، وهو الأمر الذي يعول عليه الشاعر كثيراً في نجاح إنتاجه.

وقـــد سخر المشهد النقدي إمكاناته وطاقاته في إرشاد الشعراء إلى العناصر التي تضمن نجـــاح أشعارهم في تحقيق أهدافهم وغاياتهم من المتعة والفائدة وإحداث الأثر في المتلقي؛ لأن إحداث الأثر في متلقي الشعر هو السبيل إلى تحقيق المآرب الأخرى التي يؤجلها الشاعر. وهذا يعني أن على الشعراء الاستجابة للمعايير التي رأى النقاد العرب أنها تحقق جمالية النص.

وقـــد وصل الأمر– في أحيان كثيرة– إلى أن يصبح الشاعر صانعاً بارعاً يوفر المواد القولـــية التـــي تلقى أسواقاً رائجة. وعلى الرغم من أن الشاعر كان يطمح إلى الاستفادة المادية والمعنوية، إلا أن ذلك أدى به– في نهاية الأمر– إلى أن يصبح أسيراً لمتطلبات السلطة السائدة، يعمل بقوانينها، ويُقيّم عمله بمعاييرها، وهذا يفسر الاهتمام الكبير بجمالية النص الأدبي، ومدى قدرته على إمتاع المتلقي وإقناعه– في الوقت نفسه– دون اهتمام يذكر بمنشئ العمل الشعري.

إضافة إلى أن المعايير التي اهتمت بمنشئ النص الشعري، لم تهتم به إلا لأسباب تتعلق بتحقيق انسياب متكامل لعملية التلقي، وزيادة في إصغاء المتلقي وتفاعله مع النص الملقى، فالمتكلم يمنح النص "دلاً متعشقاً"[1] ، ومما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر، "حسن الإنشاد وحلاوة النعمة"[2]. كما تكمن في صوت الشاعر وصورته أمور تزيد في قيمة الشعر وحسن تأثيره[3]. فطقوس الإلقاء السماعي ينبغي أن تكون على درجة عالية من الاكتمال لذلك يجب الاهتمام بكافة التفاصيل التي ترتبط بمثل هذه الطقوس.

إن المعايير التي تعرضت للنصوص الشعرية تعاملت مع الشعر السماعي الذي يلقى بصورة شفاهية؛ لذلك ارتبط معظمها بما ينبغي أن يكون عليه الشعر، ومدى تحقق المعايير الجمالية في هذا النص أو ذاك دون البحث- في معظم الأحيان- عن جماليات التقديم الشعري نفسها، إلا في إطار التنظير النقدي الذي طبق المعايير المقبولة لدى منظومة السلطات المختلفة؛ فالنص جميل لأنه يتضمن حكمة أخلاقية أو دينية- مثلاً- ،ولا يهم الناقد في أحيان كثيرة طبيعة التعبير عن هذه الحكمة أو تلك. كما أن قبح الشعر وانعدام الجمال فيه يرجع -عند هؤلاء- إلى تطاول الشعراء على مواضعات السلطة، وهذا ما حاول بعض النقاد أمثال قدامه بن جعفر أن يحاربه، إلا أن هذه المحاولات ظلت في إطار الاحتكام إلى السلطة، إذ لم يكن منطلقها النص الشعري نفسه.

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ،١/ ٢٥٤.

(2) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجو البيان، ص ١٨٦.

(3) انظر، ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو، ص ٢٣٢.

الفصل الثالث

معايير الجودة الشعرية وأثرها في تطور التفكير النقدي لدى النقاد العرب القدماء:

أولا: السرقات الشعرية بين الإبداع والتقليد

ثانيا: ماهية الشعر:

أ- حد الشعر

ب- اللغة الشعرية (لغة الأداء الفني)

ج- ماهية الشعر بين الطبع والتكلف

د- ماهية الشعر بين الوضوح والغموض: اللذة وتأجيل اللذة

ثالثا: مهمة الشعر:

أ- التأثير بين الغاية والوسيلة

ب- الوظيفة الأخلاقية للشعر

ج- الوظيفة التعليمية

د- وظيفة الشعر بين الإمتاع والإقناع

رابعا: النقد التطبيقي: بين التنظير النقدي والبحث عن القيمة:

أ- نموذج تطبيقي

ب- النقد القيمي

الفصل الثالث

معايير الجودة الشعرية وأثرها في تطور التفكير النقدي لدى النقاد العرب القدماء:

إن التطور الذي شهده النقد العربي القديم استتبع- بالضرورة- تطوراً في النظر إلى القضايا المرتبطة بالشعر العربي، فقد ساهمت مجموعة من المؤثرات في الارتقاء بالنقد العربي، وانتقاله من مجرد الاكتفاء بإطلاق الأحكام الجزئية المعللة وغير المعللة، إلى محاولة التنظير والتقنين للعناصر التي تشكل جمالية النص الأدبي، وتتحدد على أساسها قيمة النص وتميزه عن غيره من النصوص .

وقد استأثرت على ساحة المشهد النقدي مجموعة من القضايا التي شكلت طبيعة الممارسات النقدية التي وجهت إلى النص الشعري، فاحتملت قضية السرقات الشعرية حيزاً كبيراً شغل اهتمام النقاد، وأثر في نظرتهم إلى الشعراء والقيمة التي ينطوي عليها الشعر، انطلاقاً من خصوصية النص الشعري وحق الملكية الإبداعية للشاعر الذي يمتلك أدواته الخاصة، التي تحقق له تميزاً عن غيره من الشعراء، واعتماداً على الأثر الذي يحدثه النص المبدع في نفس المتلقي من خلال الجدة المرافقة للإبداع .

وكان لتطور النقد العربي أثر واضح في تطور النظرة إلى ماهية الشعر نفسه، وتباين الآراء النقدية حول العناصر الجوهرية التي تشكل هذه الماهية، وقد سيطرت العناصر الشكلية على آراء النقاد الأوائل، فتحددت ماهية الشعر لديهم على أساس العناصر الظاهرة للعيان كاللفظ والمعنى والوزن والقافية. ولكن التطور الحضاري والزمني ساهما في إدخال عناصر جديدة إلى جوهر الشعر وماهيته، فكان التخييل والمحاكاة من أبرز هذه العناصر التي أصبح الشعر يقوّم من خلالها. كما أثرت عوامل متنوعة في تباين النظر إلى مسألة الغموض والوضوح في الشعر، وأصبح الغموض- عند الكثير من النقاد- من علامات الشعرية في الشعر .

أما وظيفة الشعر فقد تأثرت بتطور الزمن، وتغير النظرة إلى ماهية الشعر نفسه، ولما كان الشعر نفسه مرتبطاً بسلطة ما، فإن وظيفته- بالضرورة- سترتبط بمعايير هذه السلطة وتستجيب لمتطلباتها ومقتضيات أحوالها، إضافة إلى الوظيفة الأساسية التي يضطلع بها الشعر، وهي التأثير في المتلقي وإحداث المتعة لديه .

وتبقى مسالة النقد التطبيقي مدار تساؤل، لأنها ترتبط بجوهر النقد الأدبي نفسه، ولما كان النقد الموجه للنص الشعري- في معظمه- يستمد معاييره من مرجعيات خارجة عن إطار النص الشعري ذاته، فإن القول بوجود نقد أدبي لدى النقاد العرب القدماء أمر يستدعي إعادة النظر فيه، لأن النص الشعري نفسه كان مقيداً بمعايير السلطة السائدة وتابعاً لمواضعات الذوق العام والأعراف السائدة، وهذا يعني أن النقد العربي القديم لم يخرج من دائرة التنظير النقدي .

إن التطور الذي أحدثته مجموعة المؤثرات الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية قد وصل إلى كل ما يتعلق بعملية الإبداع الشعري بأطرافها الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي. وقد اكتفى الدارس في هذا البحث بتناول الموضوعات التي ارتأى أنها تمثل- بصورة مباشرة- مظهراً من مظاهر التطور. فتناول قضية السرقات الشعرية، ومواقف النقاد العرب من ماهية الشعر ووظيفته، إضافة إلى أبرز ملامح النقد التطبيقي الذي وجه إلى النص الشعري .

أولا: السرقات الشعرية بين الإبداع والتقليد

تطرح هذه الثنائية إشكالية نقدية تتعلق بالطريقة التي يقدم بها التعبير الشعري من جهة- وبالتعبير الشعري ذاته من جهة ثانية، وبالشاعر- من جهة ثالثة-، وهذا يعني أن إطلاق إحدى الصفتين يمكن أن يكون موجها إلى إحدى هذه الجهات. وتكمن الإشكالية النقدية في كيفية اكتشاف أن هذا النص أو ذاك إبداعي أو تقليدي، أو أن هذا الشاعر مبدع وذاك مقلد؛ لأن اكتشاف ملامح هذه الثنائية في النص الشعري يتطلب جهدا قرائيا جبارا يفوق كل ما يمكن

توقعه. لأن الإبداع يعني تفردا وانتهاكا لمواضعات الواقع، بحيث يوجِد النص المبدَع لنفسه بداية تفصله عما سبقه، وهذا يعني أن الكشف عن هذا الفاصل يحتاج إلى تراكمات قرائية كبيرة لتحديد بدايته، ومكمن التجديد فيه. أما في حالة التقليد فالأمر لا يقل صعوبة، لأن القول بأن هذا النص أو الشاعر تقليدي أو مقلد، يتطلب تراكمات قرائية مشابهة لمعرفة أوجه التشابه التي دفعت إلى القول بالتقليد.

وتنطوي هذه الإشكالية على صعوبة بالغة لأنها تتعامل مع جهد إنساني يتصف بالإشكال في حد ذاته، وهذا الجهد تشكل عبر تراكمات معرفية وثقافية وبيئية، بحيث لا يمكن الجزم بوجود علامات مفصلية يمكن الإشارة إليها، بوصفها مؤثرا بارزا في هذا الجهد الإنساني، فاللغة، بوصفها ملمحا لهذا الجهد الإنساني، تشكلت عبر سلسلة لا نهائية من الممارسات المتراكمة، بحيث يصعب القول بأفضلية مستقلة لشخص أو جماعة في تشكل اللغة.

إن الحكم بالإبداع أو التقليد يعني عرض العمل الأدبي على منظومة لا متناهية من أعمال أدبية سابقة، وبغير هذه العملية لا يمكن إثبات مدى صدق هذا الحكم أو عدمه. وقد اهتم النقاد العرب القدماء بهذه المسألة اهتماما عظيما جعلهم يبذلون جهودا جبارة في محاولة لتحديد ملكية النص الشعري والمحافظة على خصوصيته، وقد برزت هذه الجهود –بشكل واضح– في مجال الحديث عن السرقات الشعرية التي استهلكت جل الجهود النقدية دونما طائل، لأن دوافع النقاد كانت مرتبطة –في معظمها– بالمعارك النقدية التي دارت بين النقاد والشعراء –من جهة– وبين النقاد أنفسهم من جهة ثانية، وهذا يعني أنها نتجت عن التحامل على هذا الشاعر أو ذاك، أو على النقاد الذين يدافعون عن هؤلاء الشعراء، والخاسر الوحيد في هذه المعركة هو النص الشعري الذي يقبع تحت رحمة النقاد والشعراء.

لقد فرضت الرواية الشفوية نوعا معينا من الشعر يتناسب مع معطياتها ومعاييرها، ولذلك جاءت غالبية النصوص الشعرية القديمة، التي اتخذت الرواية الشفوية طريقا لها، مشتملة

علـــى الكثير من القوالب الصيغية والتركيبية المكررة[1]، وهذا يعني سيادة نمطية تقليدية شكلت جانبا معقولا من بنية القصيدة – الجاهلية خاصة –، وليس أدل على ذلك من طبيعة الشكل الذي ثبت عنده بناء القصيدة الجاهلية، بحيث بدت ملامح هذا البناء ثابتة، وإنما تتغير الأغراض التي ينطوي عليها، وطريقة التعبير عن هذه الأغراض. ولذلك فإن القول بتوفر إمكانات إبداعية في ظــل الــنظم الشفوي أمر يبدو من الصعوبة بمكان، فالشاعر يتحرك ضمن إطار ضيق في بيئة صــحراوية محــدودة المعــالم، وجهــد إبداعي قائم على التذكر والحفظ، وهذا يعني محدودية الابــتكار، وربمــا انعدامـــه في أحوال كثيرة. وهنا تكمن موهبة الشاعر وقدرته على استيحاء الأفكار والمعاني، فإذا كان الشاعر موهوبا " استطاع أن يصل بقوة خياله إلى أن يخلق في نفسه الجو الشعري الذي يريده، ومتى خلق هذا الجو استطاع أن ينقل إحساساته إلى أي موضوع"[2].

إن قــدرة الشاعر على الإبداع والابتكار يعني قدرته على تجاوز المألوف، وقدرته على رسم حد فاصل بين ما هو تقليدي ومألوف، بين ما هو مخترع ومبتكر، وقد كان الشاعر المبدع مقدما عند القدماء – الشعراء والنقاد – وتتحدد مرتبته بمقدار اختراعاته وإبداعاته.

وقد مثل الابتكار أحد الأسس التي اعتمدها ابن سلام الجمحي في تحديد أقدمية الشعراء ضـــمن الطــبقات التي مثلت محور كتابه (طبقات فحول الشعراء)، لذلك قدّم امرؤ القيس على جميع الشعراء لأنه " سبق العرب إلى أشياء ابتدعها فاستحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء"[3].

ويكمـــن السر في تقديم امرئ القيس على غيره من الشعراء أنه حاز قصب السبق في اختـــراع المعاني وإبداعها، ولكن للأمر وجهة نظر أخرى، فامرؤ القيس يحتل صدارة الشعراء زمنيا، وهذا يعني أن معظم ما جاء به سيكون مقدما باعتباره مخترعا، ولكن السؤال الذي يطرح نفـــسه: كـــيف يمكن الحكم على امرئ القيس بأنه اخترع هذه المعاني، أو ابتدع هذه الطرق في

---

[1] انظر مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام/مشكلة الموثوقية،ترجمة وتقديم، إبراهيم السنجلاوي، يوسف الطراونة، إربد، مكتبة الكتاني، ١٩٨٧.

[2] مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص ٧٨.

[3] ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١/٥٥، وانظر، الآمدي: الموازنة، ١/٤٢١.

التعبير عن هذه المعاني؟ أليس من الممكن أن يكون امرؤ القيس متأثرا بشعراء سابقين قبله؟ لأن اللغة ليست حكرا على امرئ القيس دون غيره، فاللغة بناء متكامل تتشكل بفعل عدد لا متناه من الممارسات الكلامية المتواضع عليها من قبل الجماعات التابعة لهذه اللغة. وهذا يعني أن النظر إلـى امرئ القيس باعتبارات الاختراع والإبداع ينبغي أن يؤخذ فيه بعين الاعتبار التقدم الزمني والأسبقية الزمنية.

إن ابن سلام يدرك قيمة الابتكار والأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي، لأن الابتكار يمثل خـروجا عما ألفه القدماء، وهذا الأمر يمنح العمل الأدبي نوعا من الغرابة والجدة، وهما أمران كافـيان لمفاجأة وعي المتلقي ومنحه شعورا بالتعجب والإعجاب -في الوقت نفسه-، فالابتكار -بـشكل عـام- يمـنح النص جمالا إضافيا يزيد في قيمته وتقبله. وقد عبر النقاد عن إعجابهم بالمعاني المبتدعة بإطلاق الكثير من المصطلحات التي ترتبط بطبيعة المعنى المبتدع، كالابتكار والاختراع، والندرة والغرابة[1].

وقـد تـناول الـنقاد -والـشعراء- مسألة الإبداع والتقليد ضمن حديثهم عن السرقات الـشعرية، إذ لا يمكـن الفـصل بين هاتين المسألتين، فالجاحظ يحفظ لعنترة بن شداد ابتكاره وإجادته في وصف الذباب وهو قوله:

فترى الذبابَ بها يغنّي وحدَهُ   هَزِجا كَفعْلِ الشاربِ المُترنِّـمِ
غَرِداً يحُكُّ ذراعَهُ بذراعِـهِ   فِعْلَ المُكِبِّ على الزنادِ الأجْذمِ[2]

إذ يقـول الجاحظ: "فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومـن اضـطرابه فيه أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر"[3]. وقد دفع رأي الجاحظ هذا

---

(1) انظر ابن رشيق: العمدة، ١/٢٦٢-٢٦٥.

(2) الجاحظ: الحيوان، ٣/٣١٢-٣١٣، وانظر الجاحظ: البيان والتبيين، ٣/٣٢٦،والعسكري: الصناعتين، ص ٢٢٣، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، (د.م)، ١٩٧٠، ص١٩٧-١٩٨.

(3) الجاحظ: الحيوان، ٣/٣١٢-٣١٣.

بإحسان عباس إلى القول بوجود التناقض بين هذا الرأي ورأي الجاحظ في قضية المعاني المطروحة، إذ رأى عباس أن سبب تحامي الشعراء معنى بيتي عنترة "إن (السر في المعنى) قبل اللفظ"[١]، ولكن الجاحظ ربما لم يقصد المعنى -بحد ذاته- وإنما قصد طريقة الشاعر في تقديم المعنى وعرضه، وهذا أمر مختلف، ولذلك فهو يقول "ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة"[٢]، ليدل على أن طريقة الشاعر في التعبير عن هذا المعنى هي التي أثارت إعجابه وليس المعنى ذاته.

وقد أشار الجاحظ إلى المجالات التي يمكن أن يقع الابتكار فيها، وهي مجالات الاحتذاء والتقليد من قبل الشعراء اللاحقين، وتكمن مواطن الابتكار لديه في "تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع"[٣]، وهي أمور تتعلق بطريقة التقديم الشعري المتميز.

وعندما نادى ابن قتيبة بضرورة التزام الشعراء بمذهب المتقدمين[٤]، لم يكن يريد أن يكبل قرائحهم ويمنعهم من اختراع المعاني وتوليدها ولكنه- كما يقول إحسان عباس-: "يرفض التقليد الشكلي المضحك، وإحلال مواد الحضارة محل مواد البداوة"[٥]، وكأن ابن قتيبة "يومئ من طرف خفي إلى أن أبا نواس لم يصنع شيئا فنيا في دعوته،...لأن الوقوف في الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية"[٦]، فقد رفض أبو نواس المقدمة الطللية لأنها لم تعد مناسبة لروح العصر ومعطيات الحضارة والمدنية، واستبدلها بالمقدمة الخمرية ووصف الحانات، فاستبدل مقدمة بأخرى، إضافة إلى أنه كان يلتزم طريقة الشعراء القدماء عندما كان ينشد شعره أمام ممدوحيه، وهذا يعني أن هجومه على المقدمة الطللية لم يكن مؤسسا على رؤية واعية.

---

[١] عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٠٠.

[٢] الجاحظ: الحيوان، ٣/٣١٣.

[٣] المصدر السابق، ٣/٣١٢.

[٤] انظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٦.

[٥] عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١١٢.

[٦] المرجع السابق، ص ١١٣.

وقد انطلق ابن طباطبا في حديثه عن الابتكار والتقليد من شعوره بالمحنة التي تعرض لها الشعراء المحدثون، لأنهم وجدوا أنفسهم أمام باب مغلق، فالمعاني قد استهلكت، ولم يعد أمامهم من سبيل إلا بتكرار المعاني القديمة التي استهلكها الشعراء[١]، وهي محنة لم تكن وقفا على الشعراء المحدثين، فقد شعر بوطأتها الشعراء الجاهليون – أنفسهم- عندما أشار عنترة إلى أن الشعراء لم يتركوا له ما يمكن قوله، وقد جاء قوله هذا في مقدمة معلقته الشهيرة[٢]. وإزاء هذه المحنة، ما الذي سيفعله الشاعر المحدث؟ هل يستمر باجترار أشعار السابقين؟. لقد طرح ابن طباطبا أمام الشعراء مجموعة من الخيارات، فقد أباح للشاعر المحدث أن يقتدي بالشعراء القدماء، على أن يكون الاقتداء "بالمحسن لا بالمسيء"[٣]، وعلى أن لا يصل الاقتداء إلى حد السرقة الواضحة، فهو يبيح للشعراء أن يسرقوا، ولكن عليهم أن يتفننوا في إخفاء سرقاتهم، إذ يجب على الشاعر "أن لا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة"[٤]، إضافة إلى أن بمقدور الشاعر أن يهجم على النصوص النثرية المتميزة، فيعيد صياغتها بأحسن مما كانت عليه، ويصبح الشاعر – في نظر ابن طباطبا- "كالصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه"[٥].

لقد حاول ابن طباطبا أن ينتصر للشعراء المحدثين، ولكنه – بدلا من ذلك- علمهم كيف يتقنون السرقة دون أن ينكشف أمرهم، لذلك طلب من الشعراء أن يلجأوا إلى "إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناول

---

(١) انظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٨- ٩.

(٢) انظر، الرازي أبو حاتم(ت٣٢٢هـ): الزينة في الكلمات الإسلامية،عارضه بأصوله وعلق عليه حسين بن فضل الله الهمذاني، القاهرة، ١٩٥٧، ٨٣/١.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٩-١٠.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٧٨.

مـــنه"[١]، وهذا يعني أنه يطرح فكرة التصرف في السرقة سبيلا إلى الإبداع الشعري، ناسيا أو متناسيا إن الإبداع الشعري لا يمكن أن ينتج إلا من ذات الشاعر، بما يمتلك من قريحة وموهبة ودربة، فما سيتعلمه الشاعر من طريقة ابن طباطبا لن يجعل منه مبدعا مبتكرا للمعاني، لأن هم الـــشاعر ســـيظل محصورا بكيفية إخفاء السرقة أو تحويلها من معنى إلى آخر، ولو توقف ابن طباطـــبا عند مسألة الإطار الشعري التي طرحها ضمن أدوات الشاعر، وأهمية هذا الإطار في تشكيل المعجم اللغوي لدى الشاعر وتقوية طبع الشاعر، لكان أحسن وأجاد ولم يخرج عن إطار الإبداع الشعري.

ارتـــبطت مسألة الإبداع والتقليد باعتبارات زمنية، وقد كان لهذه الاعتبارات آثار سلبية فـــي تذوق النص الشعري، لأن من النقاد من كان يرى أن ابتداع المعاني مقتصر على الشعراء القدماء دون المحدثين، ولذلك كانوا يرفضون أي تجديد أو ابتكار يأتي به الشعراء المحدثون، فها هـــو ابـــن الأعرابي يرفض أرجوزة لأبي تمام استحسنها غاية الاستحسان، ولكنه رفضها لأنه عرف أنها لشاعر محدث[٢].

وللاعتـــبارات الزمانية تأثير آخر إيجابي- في رأي الصولي-، فقد ساهم التقدم الزمني بتغييـــر أذواق المتلقـــين، واستدعى الأمر تطورا مماثلا في طبيعة الاستخدام اللغوي ليتلاءم مع متطلـــبات العـــصر الجديـــدة، وهذا منح الشعراء فرصة كبيرة للتعبير والتجديد، خصوصا وأن الملامـــح البيئـــية التي رافقت التطور الحضاري والزمني قد تغيرت وتنوعت، فأصبح المجال مفـــتوحا أمام الشعراء لابتداع معان جديدة تناسب روح العصر، لذلك يرى الصولي " أن ألفاظ المحدثـــين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معان أبدع، وألفاظ أقرب، وكلام أرقّ، وإن كـــان الـــسبق للأوائـــل بحق الاختراع والابتداء"[٣]، فقد أدرك الشعراء أنه يتوجب على لغتهم الـــشعرية أن تـــتواءم وروح العصر، وما دامت المعاني قد استهلكت، فإن قدرة المحدثين على

---

[١] المصدر السابق، ص ٧٧.

[٢] انظر، الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٧٥.ومطلعها: وعاذلٍ عذلتُهُ في عذله   فظنَّ أني جاهلٌ من جهلِه

[٣] المصدر السابق، ص ١٦.

الإبداع ستكمن -بالضرورة- في طريقة تقديم هذه المعاني، وتحقيق التلاؤم بين اللفظ والمعنى. وقد أدت طريقتهم هذه إلى مضاعفة الاهتمام بالألفاظ والفنون البديعية والبلاغية، التي أصبحت صناعة قائمة بذاتها، لما لها من وظيفة في تحسين الكلام وإخراجه بصورة جميلة(١)، تبعث على الارتياح والتعجب معا، ولهذا صارت الفنون البديعية والبلاغية تستقل في كتب ومؤلفات، وربما جاء هذا الاستقلال بأثر من الممارسات النقدية التي تمثلت بالبحث في السرقات الشعرية بين الشعراء، وتضييق الخناق على الشعراء المحدثين.

ويربط الآمدي بين الإبداع وطريقة العرب، وهي الطريق التي اتخذها الآمدي سبيلا لمجمل المباحث النقدية التي ارتبطت بتناوله للشعر العربي، فكان يسير بوحي منها في كل ما يتخذه من آراء وممارسات. ولذلك يرى أنه "إذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم، فإنه لم يخطر (منه) عليه مستغرب المعاني ومستطرفها"(٢)، فقد أراد الآمدي أن يكون الابتكار منتظما ضمن الأسس والأطر المرسومة للشعراء، ظنا منه أن الإبداع الشعري يجب أن يحكم بالقوانين التي رافقت نشوءه، وهي القوانين التي تجلت -فيما بعد- بنظرية عمود الشعر العربي أو طريقة العرب. لقد كان الآمدي -كغيره من النقاد- يرى الشعر عملا عقليا واعيا، ولهذا اشترط أن يلتزم الشاعر بطريقة العرب في كل ما اشترطته وقننت له. وهذا لا يعني أن الآمدي يغفل أهمية الإبداع في الشعر، فالمعنى المبتدع يحتل -لديه- أهمية وخصوصية تحرّم على الآخرين أن يقتربوا منه أو يحاولوا تقليده، ومن يقترب منه يرمى بالسرقة، فقد رأى الآمدي أن السرقة تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك(٣).

ولما كان الشعر صناعة يمكن إتقانها، فإن الدربة وطول الممارسة يمكن أن يؤديا بالشاعر إلى اكتشاف علاقات جديدة لم يكتشفها الشعراء السابقون، وكثير من الشعراء الذين أكثروا من الخوض في غرض من الأغراض الشعرية حتى اشتهروا فيه، فكان إكثارهم سببا في

---

(١) انظر الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٣٤.

(٢) الآمدي: الموازنة، ١/٥٢٣.

(٣) المصدر السابق، ١/٥٥.

إبــداعهم وابــتكارهم للمعاني والصور، فقد روي عن ذي الرمة أنه "قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره"[1]، ولذلك كثرت ابتكاراته وابتداعاته.

ويقدم الحاتمي رؤية نقدية موفقة كانت ستساهم في حل قضية السرقات الأدبية، وتوفير الجهــود المــضنية التي تكبدها النقاد والشعراء –على حد سواء– في بحثهم عن علامات التأثر والتأثير بين الشعراء، فكلام العرب –كما يقول الحاتمي–: "ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره مــن أوائلــه، والمبــتدع منه والمخترع قليل"[2]، وهذا يعني إمكانية التشابه والتماثل بين معاني الــشعراء وألفــاظهم، لأن المعــالم التي تمثل حياتهم متشابهة ولا تكاد تختلف إلا في جزئيات بسيطة، ولذلك فإن ما قد يخطر في بال أحد الشعراء يمكن أن يخطر في بال شاعر آخر، وهذا لا يعني أن أحدهما سارق، فلربما كانت المسافة التي تفصل بينهما كبيرة لا تسمح بوقوع التأثر أو السرقة.

إن تــشابه معــالم الحياة لدى العربي يعني تماثلا في أقواله وأفعاله، ولذلك فإن إمكانية الاختراع تبقى متدنية "فلو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر بليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلا معدودا ونــزرا محدودا"[3]، وهذا الأمر قد يفسر تشابه المعاني والصور في القصائد العربية، والجاهلية خاصة، لأن الشاعر منهم يتحرك ضمن نطاق محدود ومتشابه المعالم والأحداث.

ويــبدو الحاتمي في آرائه هذه متأثرا بالمتنبي، على الرغم من معارضته إياه، فالمتنبي يدافــع عــن شعره ضد من اتهمه بالسرقة بقوله: "أما ما نعيته عليَّ من السرق فما يدريك أني اعــتمدته، وكــلام العــرب آخذ بعضه برقاب بعض.... والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى، والألفاظ مشتركة"[4]، وهذا طرح كان من الممكن أن يوفر الكثير

---

(1) المرزباني: الموشح، ص ٢٢٣.

(2) الحاتمي: حلية المحاضرة، ٢٨/٢.

(3) المصدر السابق، ٢٨/٢.

(4) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ١٤٣.

الجهـود الضائعة، والصفحات الكثيرة التي لا طائل منها في محاولة اكتشاف السرقات، لمجرد إلصاق التهمة بأصحابها .

وجـاءت معالجـة القاضي الجرجاني لمسألة الإبداع والتقليد ضمن حديثه عن السرقات الـشعرية، فقد أشار إلى أن الشاعر يمكنه أن يبتدع، وإن كان مقلدا أو متأثرا بأشعار الآخرين. "فقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر؛ فتشترك الجماعة في السيئ المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[1]، وقد يتسبب المعنـى المخترع في تغطية الكثير من عيوب الشاعر، فها هو القاضي الجرجاني يجعل ابتداء المتنبي في قوله:

أتراها لكثـــرَةِ العشّاقِ   تحْسبُ الدّمْعَ خِلقةً في المآقي

سببا في تقديمه وتفضيله، لأن هذا البيت "ابتداء ما سمع مثله، ومعنى انفرد باختراعه"[2].

ويقع القاضي الجرجاني في التناقض أثناء دفاعه عن شاعرية المتنبي ومحاولة إنصافه، فقـد بـين في كتابه أن السرق داء قديم، ولم يسلم منه أحد من الشعراء، قديمهم وحديثهم، وأن المحدثـين قد تفننوا في إخفاء السرقة من خلال زياداتهم وتطويرهم لما يسرقونه، ومع ذلك فقد اسـتهلك موضوع السرقات ما يقرب من نصف حجم الكتاب[3]، حيث يقول القاضي الجرجاني أثـناء حديـثه عـن السرقات: "والسرق – أيدك الله– داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يـستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه.. ثم تسبب المحدثون في إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد

---

(1) انظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٨٦.

(2) المصدر السابق، ١٥٨.

(3) انظر، المصدر السابق، ص ٢٨٣– ٤١٢.

والتعــريض علـــى حـــال، والتـــصريح على أخرى، والاحتجاج والتعليل"[1]، فإذا كان الشاعر (السارق) ينقل المعنى أو يقلبه، أو يغير في منهاجه وترتيبه ويجبر عوراته ونقصه ويزيد عليه، فلمـــاذا لم يكتف النقاد بالنظر في طبيعة التغيير الذي يجريه الشاعر على الشعر الذي يتأثر به؟ إضافة إلى أن محاولة الاقتداء بشعر سابق ربما يكون أصعب درجة من الاتكاء على الذات في التعبير عن المعنى.

ويبـــرز تعـــدد التشبيه في البيت الواحد ممثلا لقدرة الشاعر على الإبداع لدى أبي هلال العسكري، إذ تكمن قيمة مثل هذا النوع من التشبيه في قدرة الشاعر على استقصاء أوجه الشبه في حيز ضيق، ومن ذلك قول الوأواء:

وأسبلتْ لؤلؤاً منْ نرجسٍ فسقَتْ ورْداً وعضتْ على العنّابِ بالبَرَدِ

"فشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد... ولا أعرف لهذا البيت ثانيا في أشعـــارهم"[2].

لقد آمن أبو هلال العسكري – كما فعل غيره من النقاد– بمسألة توارد الخواطر، وأن ما يبتدعه الشاعر ربما كان مسبوقا إليه من شاعر آخر، وقد يكون هذا الأمر حلا لقضية السرقات الشعرية التي استنفدت جهود النقاد والشعراء، إذ كان بإمكان النقاد أن يبحثوا في جماليات الأخذ والاحـــتذاء، وتنوع الأساليب الشعرية بين هذا الشاعر أو ذاك. يقول أبو هلال العسكري: " وقد يقـــع للمتأخـــر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر"[3]، ولكـــن توارد الخواطر يمكن أن يلائم العصور الأولى، وخاصة العصر الجاهلي، لأن الكتابة لم تكـــن منتـــشرة فيه، ولكن انتشار الكتابة ساهم في نشر الدواوين الشعرية وإطلاع الناس عليها، وهذا يعني أن احتمالية توارد الخواطر أصبحت أقل مما كانت عليه قبل شيوع الكتابة.

---

(1) المصدر السابق، ص ٢١٤، وانظر، العسكري: الصناعتين، ص ٩٨، والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٣٩.
(2) العسكري: الصناعتين، ص ٢٥١.
(3) المصدر السابق، ص ١٩٦.

ويــصبح الــشعر المبــتدع ملكا خاصا لمبتدعه، وهو أحق به من غيره، بفضل الزيادة وحــسن التــرتيب واختيار الألفاظ، حتى وإن كان الشاعر متأثرا بغيره من الشعراء، فإن على الــشعراء إذا أخــذوا المعاني "أن يكسوها ألفاظا من عندهم.. ويزيدوا في حسن تأليفها وجودة تــركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"[1]، ولا شك بأن أبا هلال يثق بقدرة الفنون البديعية على إظهار الشعر بأبهى صورة، من خلال حديثه عن (كمال الحلية)، وكأنه يعتبر مثل هذه الفنون أمورا تزيينية يضمنها الشاعر في شعره، وليست من صميم النص كمتطلب من متطلبات الإبداع الشعري.

ويعد ابن رشيق القيرواني من أوائل النقاد الذين تناولوا مسألة الابتكار والتقليد بصورة منفصلة، فقد خصص للحديث في هذه المسألة بابا مستقلا في كتابه (العمدة)[2]. وقد بدا ابن رشيق واعيا للفــروق الدقيقة بين المصطلحات التي تندرج ضمن هذا الموضوع، فالمخترع من الشعر "ما لم يــسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه"[3]، ويمثل عليه بقول امرئ القيس[4]:

سموتُ إليها بعدَما نامَ أهلُها سموَّ حبابِ الماءِ حالاً على حالِ

"فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه، فلم ينازعه أحد إياه"[5]، ويتفطن ابن رشــيق إلى مصطلح مقارب يسميه "التوليد"، وهو "أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمــه. أو يزيد فيه زيادة"[6]، وتبلغ دقته في تحديد الفروق بين هذه المصطلحات أن استبعد هذا النوع من الدخول في باب السرقة، لأن الشاعر المولد إنما استلهم معنــــى آخــــر مــــن

---

(1) المصدر السابق، ص١٩٦.

(2) انظر، ابن رشيق: العمدة، ٢٦٢/١- ٢٦٥.

(3) المصدر السابق، ٢٦٢/١.

(4) ديوان امرئ القيس،ص٣١، سموت: أراد: نهضت، حباب الماء: طرائقه، حالا على حال: شيئا بعد شيء.

(5) المصدر السابق، ٢٦٢/١.

(6) المصدر السابق، ٢٦٣/١.

أشـــعار الآخـــرين، ولم يقلد المعنى نفسه لذلك "لا يقال له أيضا "سرقة" إذا كان ليس آخذا على وجهه"[1].

ويميـــز ابـــن رشـــيق بين الاختراع والإبداع، وهو تمييز يدل على مدى اهتمامه بالدقة والموضـــوعية، حـــيث يقـــول: "والفرق بين الاختراع والإبداع –وإن كان معناهما في العربية واحـــدا– أن الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديـــع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق"[2].

ويقدم النص السابق طرحا متميزا للفرق بين الاختراع والإبداع، وهو طرح قد يكون ابن رشيق أول من تنبه إليه، إذ يتحدد الفرق بينهما في أن الإبداع في طريقة صياغة المعنى، بحيث تسهم هذه الصياغة الجديدة في إبراز المعنى بصورة مستظرفة وجميلة، بينما الاختراع يكمن في التنـــبه إلـــى معنـــى مـــن المعانـــي لم يخطر ببال أحد من قبل، وهذا يعني أن لكل من هذين المـــصطلحين أثـــره في جودة الكلام، حيث تكمن قمة الإجادة إذا اجتمع لدى الشاعر اختراع لم يـــسبق إلـــيه، وتقديمـــه بـــصياغة متميزة بديعة، فيتحصل للكلام مصدران من مصادر الجودة والجمال، أحدهما في الاختراع والآخر في إبداع الاختراع بما يناسبه من اللفظ والصياغة.

لقد ارتبطت هذه المصطلحات– لدى ابن رشيق– بحقيقة الشاعر وسبب تسميته، فالشاعر إنمـــا ســـمي شاعرا "لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[3]، وهذا يعني أن تسميته مرتبطة بمدى قدرتـــه علـــى اختـــراع المعاني والإبداع في تقديمها، "فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختـــراعه، ولا اســـتظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني.. كان اسم

(1) المصدر السابق، ١/٢٦٣.

(2) المصدر السابق، ١/٢٦٥.

(3) المصدر السابق، ١/١١٦.

الـــشاعر علـــيه مجازا"[1]، ويدل نص ابن رشيق السابق على أن توليد المعنى واختراعه صفة للـــشاعر لا للشعر، لأن الاختراع– وإن ارتبط بالشعر– فهو سبب في تقديم الشعراء وتفضيلهم، وأكثر ما يوصف بالاختراع إنما هو الشاعر لا الشعر؛ ولذلك فإن النقاد ركزوا على أهمية توليد المعاني واختراعها، لما لها من أثر في تحديد قيمة الشاعر اعتمادا على الأثر الذي يحدثه الجمال الناتج عن جدة المعنى الشعري في المتلقي.

وإذا كـــان توليد المعنى وإبداعه يعتمد– بصورة كبيرة– على أشعار الآخرين، كان من الواجب على الشاعر أن يطّلع على أشعار الشعراء لشحذ قريحته وتنمية موهبته، وزيادة المعجم الشعري من الألفاظ والتراكيب لديه، شريطة أن يتخذ هذه الأشعار وسيلة للتجديد، وليس لمجرد التقلـــيد الحرفـــي، ولذلك قال ابن رشيق: " اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنـــى سبق إليه جهل"[2]، لأن اختراع الشاعر وإبداعه مرهون– في جزء كبير منه– بمقدار ما يمتلك من ثقافة ومعرفة بطرق الشعراء.

وتمثل الإبداع والابتكار لدى عبد القاهر الجرجاني في قدرة الشاعر على " تقرير الشبه بـــين الأشياء المختلفة"[3]، وهذا يعني أن الإبداع عمل خيالي تنتجه مخيلة الشاعر، ولكنه اشترط أن يكـــون الشبه المعقود بين المختلفات مقبولا من الناحية العقلية والمنطقية، لا أن يوجِدَ الشاعر شـــبها مناقضاً لمقتضيات العقل والمنطق. ولذلك فهو يقول: "واعلم أني لست أقول لك متى ألّفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وشرط، وهو أن تـــصيب بـــين المختلفـــين في الجنس وفي ظاهر الأمر شيئا صحيحا معقولا وتجد الملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا"[4]، وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني يخرج ابتكار المعانـــي والتشبيهات من باب الإخراج من العدم. وربما كان للنظرة الإسلامية في مسألة الخلق والإيجاد من العدم تأثير في رأيه هذا.

---

(1) المصدر السابق، ١/١١٦.

(2) المصدر السابق، ٢/٢٨١.

(3) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

(4) المصدر السابق، ص ١٥١.

فالإبـــداع -إذا- عمل عقلي ينتج عن وعي وإحساس، بحيث يستطيع الشاعر، بما يملك مـــن ثقافـــة وفكـــر ورؤية، أن يبدع من العلاقات بين الأشياء ما يشاء، "فإنما الصنعة والحذق، والنظـــر الـــذي يلطـــف ويدقّ، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبـــيات معاقـــد نسب وشركة"[1]، ولو منح عبد القاهر الجرجاني الشاعر حرية في استخدام الخيال لأثر – بشكل كبير- في تطور النظرة إلى مسألة الإبداع والابتكار.

ويـــؤدي قلـــب المعنى ومنحه إيحاءات جديدة ومغايرة لما هو متعارف عليه، إلى القول بابـــتكارية المعنـــى والإبـــداع فيه، لأن قلب المعنى يمنح النفس شعورا جديدا ومفاجئا، لم يكن المتلقي ليتوقعه على هذه الهيئة، وهذا يمنح النص الشعري وجودا جديدا ومستقلا، ومن ذلك ما رثـــى بـــه أبو الحسن الأنباري ابن بقية حين صُلب، فقد صنع في مرثيته من السحر" حتى قلب جملة ما يستنكر من أحوال المصلوب إلى خلافها، وتأول فيها تأويلات أراك فيها وبها ما تقضي منه العجب، وهو قوله:

علوٌّ في الحـــياةِ وفي المـــماتِ ... بحقٌّ أنتَ إحدى المعـــجزاتِ

كأنَّ الناسَ حولَكَ حينَ قامـــوا ... وفودُ نداكَ أيامَ الصـــــلاتِ

كأنّكَ قائمٌ فيـــهمْ خطيـــــــباً ... وكلُّهُمْ قِيامٌ للصـــــــــلاةِ[2]

فقد قلب الشاعر الحزن في رثاء هذا المصلوب إلى مدح وإعجاب بهذه الحالة، وهذا، مما لا شك فيه، أمر يدعو إلى التعجب والإعجاب، لأن الشاعر تفطن إلى شيء لم يخطر ببال أحد على هذا النحو.

ويكمن التمييز بين ما هو مبتكر وما هو تقليدي- لدى عبد القاهر الجرجاني- من خلال النظر إلى طبيعة المعاني التي يتضمنها الشعر، فإن كان المعنى " ما اشترك الناس في معرفته، وكـــان مستقرا في العقول والعادات... فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة"[3]،

---

[1] المصدر السابق، ص ١٤٨.

[2] المصدر السابق، ص ٣٤٦-٣٤٧.

[3] المصدر السابق، ص ٣٣٩.

ومـــثل هذا الشعر لا ينسب إلى صاحب بعينه، بحيث يصبح النص الشعري ملك يمين الشعراء دون اســـتثناء، "وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر ، ويناله بطلب واجتهاد.. وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر.. فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد"[1]. فالمسألة – إذا– تتعلق بالمحافظة على ملكية النص الشعري، وحق صاحبه بالحصول على براءة اختراع فيما اجتهد وتعب في الوصول إليه.

وكان من الممكن أن يسهم " التوليد" في حل الكثير من الإشكاليات التي ارتبطت بمسألة السرقات الشعرية؛ لأن الجهود النقدية–عندها– كانت ستوجه جهودها نحو النص لملاحظة مدى إبـــداع الشاعر وتجديده فيما أخذه عن غيره أو تأثر به، ولكانت مثل هذه الجهود ستنصب على أســـاليب الـــشعراء وطرائق تعبيرهم عن المعاني التي أفادوها من غيرهم، خاصة وأن الشعراء المحدثـــين كانـــوا يرزحون تحت وطأة التكرار والإعادة في معاني القدماء، لقد قدم التوليد "حلا للأزمـــة التي واجهها الشاعر المحدث، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضا صرفه عن الاهتمام بذاته الخاصة"[2]؛ ولذلك كـــان علـــيه أن يـــسلك إحـــدى طريقين "إما التكرار الساذج الذي يسقط قيمته كشاعر مطالب بالابتكار، وإما التوليد الذي يخرجه من مأزق التكرار إلى آفاق أوسع فيما يسمى بحسن الاتباع"[3]، ولكـــن التعصب مع شاعر أو ضده، أو حتى التعصب بين النقاد أنفسهم، حال دون الاهتمام بجماليات الأخذ والتصرف، وتوقفت الكثير من الممارسات النقدية المتعلقة بقضية السرقات عند مجرد التنبيه على موطن الأخذ أو السرقة سواء أكان ذلك في اللفظ أم في المعنى.

ويكشف حازم القرطاجني عن فهم أعمق لماهية الابتداع والاختراع، إذ يرى أن طريقة الـــشاعر فـــي عرض معانيه وتقديمها تقديما فنيا هو الذي يحدث في النفس الشعور بالاختراع،

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٤٠، وانظر القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٩٤، حيث يسمي حازم هذه المعاني (العقم) لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقترح منها ما يجري مجراها من المعاني.

(2) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٩٨.

(3) المرجع السابق، ص ٩٨.

ولـــذلك " ينبغـــي أن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون كلٌّ مستجدا بعيدا عن التكرار فيكون أخــفّ علـــى النفس وأوقع منها بمحلّ القبول"[١]. والأمر نفسه يؤكد عليه حازم في حديثه عن التـــشبيه المخترع، والأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي، فالتشبيه – عنده– قسمان: "القسم الأول هـــو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين... وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لهـــا اســـتئناس قـــط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعـــصاء عليه"[٢]، ولكن اختراع التشبيه لا يعني اختراعا في المعنى، لأن المعنى في نفسه فحقيقة واحدة. ولا فرق بالنظر إلى حقيقته بين أن يكون جديدا مخترعا وأن يكون قديما متداولا. وإنما الفضل في المعنى المخترع راجع إلى المخترع له وعائد عليه ومبين عن ذكاء ذهنه وحدّة خاطـــره"[٣]، فالاختـــراع صفة للمخترع وليس للمعنى، وهو دال على سعة خياله، وقدرته على اقتناص المعاني وأوجه التشابه بين الأشياء المتنافرة التي لا يجمع بينها شبه ظاهري يمكن لأي إنسان أن يتنبه إليه ويدركه.

أمـــا حديثه عن الاختراع ضمن قضية السرقات الشعرية، فقد عد المعنى المخترع أجود أقـــسام المعاني، حيث يقسم المعاني أربعة أقسام "اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هـــو الغايـــة في الاستحسان، والاستحقاق تالٍ له، والشركة فيها ما يساوي الأخر فيه الأول فهذا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبـــة"[٤]، وهذا يعني أن الفضل والاستجادة ترتبط بمدى توفر النص الشعري على مستلزمات الاختراع، وابتعاده عن شوائب التقليد والاتباع.

لقد أكد النقاد على أهمية الأصالة والابتداع في الحكم على جودة النص الأدبي من حيث المعنـــى أو اللفـــظ أو الـــصياغة "والخطاب النقدي حافل بالشواهد التي تشيد بالأصالة تشجيعا

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩٦، وانظر، المرزباني: الموشح، ص ٣٦٦.

وسـلوكا. ولعـل فـي مـباحث السرقات والانتحال واللفظ والمعنى والموازنات، ما يبرز هذا الاحتفال، ويدل على أنه جانب التمييز في العملية النقدية أكثر تصعيدا في تطلب الحكم بالأصالة والاتباع من مجرد الاقتصار على الحكم بالجمال والقبح، أو الجودة والرداءة"(١).

وقـد ركـز الـنقاد العرب القدماء على أن الابتداع ليس من اختصاص المعنى، بل إن الأصـالة ربما تكمن في صياغة هذا المعنى وكيفية التعبير عنه، حتى إن كيفية صياغة المعنى كانـت بحد ذاتها تعبر عن أصالة وإبداع دون أن يكون المعنى متبدعا في ذاته، وهذا يعني أن مجرد التشابه الظاهري بين المعاني لا يوحي بوجود السرقة، ولا يجزم بأن شاعرا ما قد سرق من آخر. فالشعر "فنٌّ يعتمد على الدوام تقريبا وإلى حد بعيد عن شعر سابق، كما أنه يتوقع في الحـالات العادية من قارئه معرفة معينة بشعر سابق.. أما المحاولات التي تتجاوز وجود الشعر السابق، فإنها محاولات غضّة ولا تدوم طويلا"(٢). وهذا يعني أن الشاعر "يقرأ التراث الشعري ويهضمه ويعيه، ثم يتغلغل هذا التراث إلى نفسه فيغدو جزءا من تكوينه"(٣).

إن اهتمام النقاد العرب بملكية النص، والإعجاب بالشاعر المبتدع هو الذي حدا بهم إلى الـبحث المريـر في قضايا السرقات، متناسين أن اللغة جهد إنساني مشترك يتشكل عبر الزمن دون أن يعـيه الإنـسان، ولـذلك فإن "أمعن الكتّاب أصالة إنما هو- إلى حد بعيد- راسب من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاتـه"(٤).

لقـد سـاهمت قضية السرقات الشعرية في تضييق الخناق على الشعراء، فالمعاني- في نظـرهم- قد استهلكت، وإعادة صياغتها توقعهم في حبال السرقة، فما الذي سيفعلونه؟ لقد كان مـن المفروض أن يمنح الشعراء سقفا أوسع من الحرية ليتمكنوا من الحركة خلالها، وربما كان ذلـك سـيؤدي إلى مزيد من الإبداع المرتكز على إعادة صياغة المعاني القديمة، وإبرازها في

---

(١) عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع، ص ٤٢.

(٢) قدور، أحمد محمد: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث جامعة حلب، ع٢١، ١٩٩١، ص ٢٤١، نقلا عن: غراهام هو: مقالة في النقد. ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٣، ص ١٣٤.

(٣) قدور، أحمد محمد: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، ص٢٤١.

(٤) لانسون: منهج دراسة الأدب، ضمن مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٦٠.

ثـياب جديـدة بديعة تناسب روح العصر، لأن على الأدباء "أن يوقظوا الاهتمام في المألوفات الكبيـرة مـن التجـربة الإنسانية بتعلم فن سرد قصص قديمة بطرق جديدة، فهنا يظهر أديب المحاكاة أصالته بـ (التركيز) على المعالجة لا الموضوع"[1].

تم تأسيس موضوع السرقات الشعرية على أساس زمني مجرد من أي اعتبارات أخرى، وهذا يعني أن الإبداع مسألة حظ فاز به المتقدم لأنه أسبق في الوجود، وقد حاول ابن قتيبة –منذ القدم– أن يبين نسبية الزمن، وأن لكل زمن رجاله ومبدعيه، ولكن التيار كان أقوى من دعواه، وجـاءت قوانين الإبداع والأصالة وكأنها "محاولة إصدار مراسيم تعيين حدود المغامرة الشعرية ونهايـتها. لقد أغلقت مرة واحدة وإلى الأبد مرحلة الإنتاج الشعري الجديد باعتباره نموذجا"[2]، وظل القديم معيارا ونموذجا يقاس على أساسه أي إبداع شعري ينتمي إلى زمن آخر.

"لقـد كانـت أبحـاث السرقة سدا منيعا أجبر الشعراء والأدباء على الاتجاه نحو البديع والزخـرف اللفظـي، وكان أن اقتصرت الجهود على الشكل دون المضمون فجاء أدبنا هياكل عظمية لا حياة تنبض في قلوبها"[3].

---

(1) روثفن، ك.ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٨٩، ص ٢٤٠.

(2) بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص ٢٧.

(3) المصري، محمد بن عبد الغني: نظرية أبي عثمان في النقد الأدبي، ص ٢١٧.

ثانيا: ماهية الشعر:

لم تكن عملية تحديد موضوعي لماهية الشعر مسألة سهلة، بل إن الرأي الأخير في هذه المسألة لم يتم اتخاذه بعد، لأن الحديث يتعلق بحقيقة الشعر والعناصر المحددة لهذه الحقيقة – ذاتية أو موضوعية–، لذلك فإن محاولة إيجاد تعريف للشعر ظلّ عملية يكتنفها الغموض والنقص، ولعل ارتباط الشعر بالشعور والإبداع الإنساني، كان السبب في عدم القدرة على استيفاء هذا التعريف. وتجدر الإشارة إلى أن العملية الشعرية عملية متطورة ونامية، يرتبط تطورها ونموها بنمو الإنسان نفسه من جهة، وبالتطور الثقافي والحضاري من جهة أخرى، وإذا كان الشاعر ابن بيئته، فمن الطبيعي– والأمر كذلك– أن يتأثر الشعر بمحيط الشاعر وبيئته. ولمعرفة ماهية الشعر يجب معرفة المحطات الهامة والمفصلية التي أثرت في نمو الشعر العربي وتطوره، ونشوء معايير جودته.

لقد تنوعت آراء النقاد في تحديد ماهية الشعر، ما أدى إلى اختلاف في تحديد المعايير التي يقاس بها هذا الشعر، وربما كان هذا الاختلاف في النظرة إلى الشعر في الوقت نفسه. الأمر الذي قد يشير إلى أن طبيعة الشعر ذاتها كانت تسير في اتجاهين، يمتلك كل اتجاه خصائص وأدوات تختلف عن الاتجاه الآخر، وهذا الاختلاف تمثل– أكثر ما تمثل– في ثنائية الطبع والصنعة، التي استحوذت على تفكير الشعراء والنقاد قروناً طويلة، بحيث جاءت تحديدات النقاد والشعراء لهذه الثنائية متباينة ومضطربة، وأصبح من الصعب تحديد مقصدية النقاد منها.

لقد مثل زهير بن أبي سلمى رأس مدرسة الصنعة، التي كانت تسير جنباً إلى جنب مع مدرسة الطبع، وكانت كل مدرسة تضم عدداً من الشعراء والنقاد، بحيث كانت أذواق النقاد ونظرتهم المميز الأساسي في الحكم على جودة النص الأدبي، ودون إبداء أي سبب – في أحيان كثيرة–، وكانت الأسباب التي يوردها النقاد والشعراء– على قلتها– لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحقيقة الشعر وجوهره، بل كانت تستمد أسسها من عناصر لا تمت للشعر بصلة، إذ مثلت المعايير الزمانية والمكانية واللغوية، ومعايير القلة والكثرة، معايير يحكم بها على جودة الشعر.

وكانـــت المعاييـــر التـــي ترتبط بالشعر هي التي لا يستطيع الناقد أن يعبر عنها تعبيراً واضحاً ومحـــدداً، بـــل كان يكتفي بتحكيم الذوق والفطرة، والانقياد للأثر النفسي الذي يحدثه الشعر في المتلقـــي، ولهذا السبب فقد وصف الأصمعي حاتماً الطائي بأنه كريم ونفى عنه صفة الشعر(١)، فـــربما كان الأصمعي يعرف– في قرارة نفسه– أن الشعر ليس عقد الكلام بقواف ونسجها على وزن معـــين، بل إن الشعر أعظم قيمة من ذلك. كما أن مصطلح الفحولة الذي أطلقه الأصمعي فـــي أحكامه النقدية كان مرتبطاً بمقاييس ذوقية يجب أن يتصف بها الشعر والشاعر حتى يكون فحـــلاً، وشـــعره شـــعر الفحول، على الرغم من أن الأصمعي لم يبح بهذه المقاييس. ولكنها لن تكـــون– بشكل مؤكد– مرتبطة بعدد القصائد أو زمن الفعل الإبداعي، وهو ما أشار إليه عندما اشـــترط وجـــود عـــدد من القصائد تشبه قصيدة معينة قالها الشاعر(٢)، فليست العبرة في عدد القـــصائد– كمـــا قد يظن– بل العبرة في نوعية هذه القصائد التي يجب أن تصل إلى درجة من الإتقان والجودة تضاهي هذه القصيدة أو تلك.

إن اختلاف النظرة إلى الشعر العربي وربطه بقضية الطبع والصنعة، أدى إلى اختلاف فـــي النظرة إلى طبيعة هذا الشعر وجوهره، ومن ثَمَّ أدى إلى اختلاف في المعايير التي أطلقها الـــنقاد والشعراء – أيضاً – على جودة النص الشعري، وقد ظهرت المعايير واضحة جلية عند النقاد والشعراء الذين تعاملوا مع النص الشعري بوصفه صنعة يمكن لصاحبها أن يمتلك أدواتها، وأن يتقنها، إذا تهيأت له المقدرة على قول الشعر، إضافة إلى توفر الملكة الفطرية المعينة على قـــول الشعر، لذلك لم يبخل هؤلاء النقاد في إسداء النصائح وسنّ القوانين والقواعد التي تحاول المـــساعدة على إنتاج نص شعري متقن وخالٍ من العيوب والهنات، وقد شملت هذه القوانين كل ما يتعلق بمراحل العملية الشعرية، من اختيار للوقت الملائم، والألفاظ التي يجب على الشاعر أن يستخدمها، وكيفية استخدام الشاعر للعناصر المشكلة للصورة الشعرية من تشبيه واستعارة ..إن

---

(١) انظر، الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق، ش. توري، قدم لها صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط٢ ، ١٩٨٠، ص ١٤. (على الرغم من أن باحثا حديثا أثبت أنها لأبي حاتم السجستاني (ت٢٥٥هـ)، رواية عن الأصمعي، انظر، فحولة الشعراء، تحقيق ودراسة، محمد عبد القادر محمد، القاهرة، ١٩٩١.

(٢) انظر، المصدر السابق، ص ١٢، ١٤.

هذه المعايير يصعب تطبيقها على الشعر، إذا اعتبر الشعر إبداعاً ذاتياً، فلا يمكن تطبيق معايير موضوعية لنص أبعد ما يكون عن الموضوعية، فالشعر ذاتي، الذات منبعه، والشعور مصدره، فهل يمكن عقلنة الشعور ومَنْطَقَته حتى يتواءم مع هذه المعايير؟ لا يمكن لذلك أن يقبل إلا إذا اعتبر الشعر صناعة وثقافة يمكن التحكم بظروفها وعناصرها وأدواتها. لذلك يمكن القول بأن معظم المعايير التي تلقاها النص الشعري هي معايير مرتبطة بجودة الصنعة الشعرية الواعية، لا العملية الإبداعية الشعرية اللاواعية، ومرتبطة بالإبداع في الصنعة، وليس بالإبداع الشعري المجرد.

لقد ركز معظم النقاد العرب القدماء على اعتبار الشعر صناعة، فابن سلام الجمحي يصرح بذلك في قوله بأن الشعر "صناعة وثقافة..ليس لجودته صفة، وإنما هو شيء يقع في النفس عند المميز ويعرفه الناقد عند المعاينة"[1]، والنص السابق يحمل نظرة مضطربة لماهية الشعر، إذ كيف يكون الشعر صناعة، ويجهل المتلقي معرفة موطن الجودة فيها؟ فإذا كان الشعر صناعة، يستطيع الشاعر إتقانها عند توفر الاستعداد الفطري لديه، وعن طريق الاكتساب المعرفي والثقافي والدربة والرواية، وجب أن تكون عناصر هذه الصناعة واضحة، يستطيع المتلقي التعرف إليها، واستخراج مواطن الجودة والرداءة فيها، فإذا كان بالإمكان تعليم الشعر، فمن الأولى والأسهل تعليم كيفية التعامل مع هذا الشعر.

ويشير الجاحظ إلى الأمر نفسه عندما يقرر بأن "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، فهل كان الجاحظ حقا يقصد الكلمة بمعناها المعجمي، أم أنه –وغيره من النقاد– قد قصدوا الجانب التهذيبي من العملية الشعرية؟ إن النص السابق متصل بنظرية الجاحظ في اللفظ والمعنى، ونظريته الشهيرة في المعاني المطروحة، لذلك ربما يفهم من نص الجاحظ بأنه عنى أن الشعر صناعة ينبغي للشاعر (الصانع) أن يتقنها – وليس للشاعر من فضل إلاّ في كيفية صياغته للألفاظ، بحيث يكون كل لفظ ملائماً لغيره من الألفاظ، فهو –أي الشاعر–

---

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٥/١.

(2) الجاحظ: الحيوان ، ١٣١/٣.

– كالنـــساج والمصور اللذين يستطيعان تجويد صنعتهما إذا امتلكا المهارة والخبرة. خاصة وأن العملـــية الشعرية لا يمكن– بحال من الأحوال– أن تكون عملية إبداعية لا واعية بشكل تام، بل إنهـــا عملية معقدة يدخل في تشكيلها العديد من العمليات الواعية واللاواعية، والشعر المتقن هو الشعر الذي يتعرض للتهذيب والتنقيح لتصفيته من الشوائب والأخطاء، بحيث يبحث الشاعر عن الألفـــاظ الدالـــة والموحـــية، وربما أدى ذلك إلى إجراء الكثير من التغيير على النص الإبداعي الأدبي.

ولا يمكـــن القـــول بأن العملية الشعرية، بوصفها صنعة، تنفصل عن مسألة الطبع، فكل صـــنعة تحتاج إلى طبع حتى تصل إلى الدرجة المطلوبة من الإتقان، وهو ما يشير إليه القاضي الجرجاني، عندما يقول: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكـــون الدربـــة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبة من الإحسان"[(١)]، ومع أن القاضي الجرجاني لم يستخدم مصطلح الصنعة استخداماً صريحاً، إلا أنه دلّ على ذلك عندما أشار إلى أهميته الدربة والرواية في إحكام الصنعة الشعرية، فهما أداتان تساهمان في تقوية الطبع لدى الشاعر وتعينان على قول الـــشعر والإحـــسان فيه، ويشير في استخدامه لمصطلح (الذكاء) إلى أن العملية الشعرية عملية عقلية واعية تحتاج من الشاعر – إضافة إلى طبعه – إلى الذكاء والفطنة.

وقد أشار الآمدي إلى أن عملية الإبداع الشعري عملية يكتنفها الوعي، عندما تحدث عن الخـــصائص النوعية المميزة للشعر، وهي خصائص يستطيع الشاعر – بوعيه – أن يلتفت إليها ويعتمدها أثناء إنشائه للنص الأدبي الشعري. فهو يقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأتّـــي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها.. وأن تكون الاستعارات والتمثـــيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"[(٢)]. فإذا كان باستطاعة الشاعر أن يختار

---

(١) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص١٥.

(٢) الآمدي: الموازنة، ٤٢٣/١.

كلامه وأن يضع الألفاظ في مواضعها، ويستطيع أن يقارب بين أطراف الاستعارة فإنه لا بد أن يكون واعياً لهذه العمليات، وبذا يكون باستطاعته التغيير والتبديل حيثما يشاء.

أ- حد الشعر :

لقد تقدم القول بأن الإرهاصات الأولى التي دلت على أن النقاد العرب كانوا على معرفة بماهية الشعر دون القدرة على التعبير عن هذه المعرفة باصطلاحات وتعريفات، كانت قد تمثلت في المصطلحات النقدية التي استخدمها نقاد أمثال الأصمعي، إذ يشير مصطلح "الفحولة" و"الشاعر الفحل" إلى خاصية يجب أن تتوفر في النص الشعري ليسمى شعراً إضافة إلى أن هذه الخواص كانت تمثل نوعاً من معايير الجودة الشعرية.

ويبدو الأصمعي من أوائل النقاد العرب الذي أشاروا إلى جانب من ماهية الشعر وحقيقته، عندما ربط ليونة الشعر وضعفه بطبيعة الموضوع الذي يتناوله هذا الشعر. فقد قال: "وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان"[(١)]، بحيث يظهر قوله أن للشعر وجودا مستقلاً يميزه عن غيره من الفنون الأخرى، فسبب الليونة التي لاحظها الأصمعي "ناجمة عن حياد ماهية الشعر عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في استجادة الكذب الفني، وقول مالا يمكن إدراكه بالفعل كما نصت عليه الآية الكريمة"[(٢)]. والدليل على ذلك أنه أقرّ لحسان بن ثابت بعلوّ شأن شعره في الجاهلية[(٣)]، إذ يمكن أن يبرر ضعف شعره في الإسلام لأنه تحول إلى "مجاملات مجانية أو مواعظ وإرشادات هي من خصائص رجال الدين"[(٤)]. وفي هذا إشارة خفية إلى أن الأصمعي يرى أن حقيقة الشعر متمثلة في قدرته على التخييل والتصوير، إذ يرى أن الدين يحد من حرية الشاعر، ويفقده القدرة على التعبير عن الأمور استناداً إلى طبيعية الرؤية الذاتية لديه، فالناقد العربي يرى أن الشعر عبارة عن "ثمرة تجربة شعورية : وجدانية وعقلية مهيمنة على

---

(١) المرزباني: الموشح، ص ٧٦.

(٢) حمادي، عبد الله: فصل الدين عن الشعر، ص ١٠٥.

(٣) المرزباني: الموشح، ص٧٦.

(٤) حمادي، عبد الله: المرجع السابق، ص ١٠٦.

الشاعر توشك أن توظف قوى نفسه جميعها لمصلحتها"[1]، ولذلك أشار ابن قتيبة إلى هذه الحقيقة التـي يجب أن يتصف بها النص الشعري، وقد سماها "دواعي الشعر"، إذ يقول: "وللشعر دواعٍ تحث البطيء، وتبعث المتكلف: منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغـضب"[2]، وهـي دواعٍ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفس البشرية، إذ تؤثر في حواسه وتدفعه إلى التعبير عن إحساسه تجاه أمر من هذه الأمور.

وقـد تنبه ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" إلى بعض عناصر الفن الـشعري، ففرق بين الشعر والكلام المقفى، عندما تحدث عن أشعار الأمم السابقة التي أوردها ابـن إسـحق في سيرته، فقال عن هذه الأشعار إنها ليست بشعر "وإنما هو كلام مؤلف معقود بقوافٍ"[3]، إذ يبدو أنه تنبه إلى ما يكون عليه الشعر من خصوصية وتفرّد، بحيث يستطيع الناقد التمييز بين الشعر وغيره من الكلام المقفى، وربما الموزون، الذي ارتبط بعضه بأشعار العلماء واللغويين. فلم يكن الشعر في نظره مجرد وزن وقافية.

ويـشير الجـاحظ إلى ماهية الشعر وحقيقته، عندما أعلن نظريته المشهورة في المعاني المطروحة، فكانت هذه النظرية أكثر قرباً من رحم الشعر، ولكن تركيز النقاد عليها – فيما يعلم الـباحث– ارتـبط– في الأعم الأغلب– بالقضايا المتعلقة بثنائية اللفظ والمعنى، وتوضيح رأي الجـاحظ فـي تفضيل أحدهما على الآخر، ولكن هذه النظرية يمكن ربطها– من جهة أخرى– بماهـية الشعر والوجود الشعري الذي أشار إليه الجاحظ عندما قال بأن الشعر "صناعة وضرب مـن النسج وجنس من التصوير"[4]، ليؤكد بأن الشعر صناعة تخييلية (تصويرية) في جوهرها، وأن الـشاعر مصور بارع يمتلك أدوات هذه الصناعة ويشكلها كيف يشاء،إذ تكمن أدوات هذه

---

[1] رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، القاهرة، دار غريب،٢٠٠٢، ص٦٠.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٨/١. وانظر، ابن رشيق: العمدة، ١٢٠/١.

[3] ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٨/١.

[4] الجاحظ: الحيوان، ١٣١/٣، ١٣٤.

الــصناعة فـــي "إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[١].

ولكـــن الـــسؤال الـــذي يطرح نفسه هنا: هل أراد الجاحظ -عندما صرّح بأن المعاني مطـــروحة في الطريق- أن ينفي الصفة التوصيلية للشعر؟ أم أنه أراد أن يؤكد بأن غاية الشعر الأساسية هي في الطريقة التي يتم من خلالها إيصال المعنى وليست في المعنى ذاته، وأن طريقة التشكيل اللغوي للشعر هي المعول في تحديد حقيقة الشعر؛ ولذلك فإن المعاني – في رأيه – لا تحـــدد ماهـــية الـــشعر، ومـــن ثَمَّ فإنها ليست وسيلة في الحكم على جودته. وهذا ما أشار إليه المرزبانـــي عندما قال: "ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً؛ الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاما"[٢].

ويـــبدو ابـــن وهـــب الكاتب أكثر قرباً من ماهية الشعر والظروف التي تحيط بالعملية الشعرية، فالشاعر في رأيه "من شعر يشعر شعراً فهو شاعر.. ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصـــف فليس الشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى"[٣]، فيرى أن الشاعر يمتلك موهبة وقدرة فائقـــة علـــى اســـتكناه العلاقات العميقة، وربما المتناقضة، بين الأشياء، بحيث يستطيع بخبرته وقريحته التقريب بين الأشياء المتناقضة والجمع بينها في سياق تعبيري واحد.

لقـــد حاول قدامة بن جعفر- بأثر من المنطق اليوناني- أن يعرف الشعر تعريفاً منطقياً ومحدداً، بحيث ظن أن بإمكانه بهذا التعريف أن يجمع العناصر المكونة للشعر في تعريف شامل

---

[١] المصدر السابق،٣/١٣١-١٣٢.

[٢] المرزباني: الموشح،ص ٤٤٣.

[٣] ابن وهب: البرهان في وجود البيان، ص١٦٤. وهو ما أورده ابن رشيق حين قال: "وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير" العمدة، ١/١١٦ .

ومانع لكل ماله علقة بطبيعة الشعر، فقال تعريفه المشهور : "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[1].

لقد جمع قدامة– في تعريفه هذا– العناصر الشكلية التي يتألف منها الشعر، وهي عناصر لا يمكن أن تكون كافية للتفريق بين الشعر وغيره من الفنون الأدبية الأخرى، وعليه فإن أي نظم يشبه الشعر في شكله يمكن أن يعدّ شعراً. لقد تأثر قدامة بالمنطق اليوناني والنقد اليوناني، ولكنه نسي عنصراً هاماً من عناصر الشعر، وربما يعد العنصر الأول في التشكيل الشعري، فلم يذكر "المحاكـــاة" التـــي اعتبرها اليونان أهم عنصر في الشعر، على الرغم من أنه تنبه إلى ذلك في حديثه عن الوصف، إذ رأى أنه "لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضـــروب المعانـــي كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب مـــنها، ثـــم بأظهرها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته"[2]، فأشار إلى أهمية المحاكـــاة في الشعر، وأن وجود المحاكاة عنصر هام من عناصر جودة الوصف، ومن ثَمَّ جودة الـــشعر بـــشكل أعم. لقد كانت عبارة "قول موزون مقفى له معنى" التي أطلقها قدامة بن جعفر "عـــبارة تـــشوه الـــشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها،فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي"[3].

وربمـــا كـــان لتعـــريفه المنطقـــي هذا ما يسوغه، إذ إنه يعبر عن رأيه في صنعة لها خصائـــصها وأدواتها وطرق التفنن بها، فإذا كان قدامة يعتبر الشعر صناعة، لدلائل استقاها من معطيات عصره وواقعه، سُوِّغ له التعامل مع الشعر باعتبار هذه الماهية، فقدامة لم يصف الشعر باعـــتماد مـــصدره، والكيفـــية التي يصوغ فيها الشاعر خلاصة تجاربه، بل تعامل معه كحقيقة موجودة لها خصائصها التي تميزها عن غيرها من الفنون.

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص ٦٤.

(2) المصدر السابق، ص ١٣٠.

(3) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٨.

لقد وجدت مقولة قدامة صدى واسعاً لدى النقاد العرب، فجاءت هذه المقولة بنصها لدى الكثيـــرين ممن أخذوا عن قدامة أو تأثروا به، فالحاتمي يرى أن حدود الشعر أربعة هي: "اللفظ والمعنـــى والوزن والقافية"[(١)]، ويشير أبو حيان التوحيدي(من نقاد القرن الخامس الهجري) إلى قـــريب مـــن هذا القول، فالشعر لديه: "كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متواترة ومعاني معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة"[(٢)].

ويـــبدو أثر الفلسفة والمنطق واليونانيين أكثر عمقاً وفهماً لدى الفلاسفة المسلمين، ابتداء مـــن الفارابي الذي عد المحاكاة والتخييل جوهر الشعر، فإذا فقد الشعر هذين العنصرين عُدّ في باب النثر وإن كان موزوناً. يقول الفارابي : "والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً .. وليس يبالون أكان مؤلفاً مما يحاكي الشيء أم لا.. والقول إذا كان مما يحاكـــي الـــشيء، ولـــم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعدّ شعراً.. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وأصغرها هو الوزن"[(٣)]. فقدرة الشاعر تكمن في تمكنه من تحقيق عنصر المحاكاة في النص الشعري، وقدرته على نقل تجاربه ورؤاه تجاه الأشياء والكون، بلغة إيحائية دلالية واسعة، يـــتم مـــن خلالهـــا انـــتهاك اللغة العادية، إلى لغة تسمو بالفكر، وتتحدى توقع المتلقين. ويشير الفارابـــي– من خلال نصه السابق– إلى محاولة للمقاربة بين التعبير الشعري والتعبير النثري، فإذا كانت المحاكاة أعظم ما يقوم به النص الشعري والوزن أقله، فإن القول النثري التي يتضمن عنـــصر المحاكـــاة يمكـــن أن يدرج في باب الشعر، ويسميه قولاً شعرياً، يقول : "فالخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة...وربما غلط كثير من الخطباء الذين في طبائعهم قوة على الأقاويل الـــشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري عدل به عن منهاج الخطابة. وكثير من الشعراء

---

(١) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٢٥.

(٢) التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، محقق ومشروح بقلم حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢ ١٩٩٢، ص ٣١٠.

(٣) الفارابي: جوامع الشعر، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١، ص١٧٢-١٧٣.

الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة"[١].

لقــد جاء الفارابي– بأثر الفلسفة اليونانية– بآراء عميقة فيما يتعلق بماهية الشعر وحدّه والعناصر التي يتألف منها، ولكن آراءه ظلت– كغيرها– في الإطار النظري دون أن تؤول إلى مرحلة التطبيق "ولو أن الفارابي نظر في الشعر العربي بهذا المعيار لأسقط كثيرا من الموزون المقفى، ولأرسى معيارا جديدا في النقد التطبيقي، ولكنه وقف عند النظر، ولما يمارس النقد"[٢].

وقــد أصــبحت الاســتعارة أحــد الأعمدة التي يقوم عليها الفن الشعري، بعد أن كانت مرفوضـــة من قبل النقاد القدماء، إذ عدها القاضي الجرجاني "أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسع والتصرف"[٣]. لقد حظيت الاستعارة في العصور المتأخرة وخاصة في القرنين الرابع والخامس الهجريين باهتمام بالغ، حتى إنها اعتبرت– كما عند القاضي الجرجاني– أحد العناصر الجوهرية المميزة للشعر عن غيره من الفنون التعبيرية الأخرى.

ويــشير ابـــن ســـينا إلى ما يقارب رأي الفارابي في ماهية الشعر، ولكنه يقرن الوجود الشعري باقتران القول المخيل بالوزن، إذ يعتبرهما عمودين أساسيين من أعمدة البناء الشعري، يقــول: "وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[٤]، ويعرف الشعر بأنه: "كلام مخـــيل مؤلـــف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[٥]. ويعقب عليه بتوضيح لدلالة الكلام المخيل، وهو توضيح يومئ إلى الأثر الذي يخلفه التعبير الشعري في نفس المتلقي، يقول: "والمخـــيل هـــو الكـــلام الـــذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض من غير روية وفكر واختـــيار، وبالجملـــة تـــنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان المفعول مصدقاً أو غير

---

[١] المصدر السابق، ص ١٧٢–١٧٣.
[٢] عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص ١٠٥.
[٣] الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤٢٨.
[٤] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.
[٥] المصدر السابق، ص ١٦١.

مـصدق"[1]. فـيكون الأثر النفسي الذي يحدثه الشعر – أو الكلام المخيل– في نفس المتلقي هو العامـل الحاسم في تحديد ماهية الشعر، وتمييز الشعر عن غيره من الفنون التعبيرية الأخرى. حـيث يـضيف الإيقـاع، كعامل داخلي، وظيفته المحافظة على التوازن والتناسب داخل البيت الـشعري. وبـذا تعود للوزن قيمته في الوجود الشعري، ويعود أساساً جوهرياً في تمييز البناء الشعري عن غيره من الأبنية التعبيرية. وتتجلى قيمة الوزن واضحة لدى ابن رشيق القيرواني، عـندما يعـدّه أهـم عناصـر حد الشعر، إذ يقول: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خـصوصية"[2]، وهـذا تمييز شكلي بين الفن الشعري والفنون الأخرى، وربما أراد ابن رشيق برأيه هذا أن يحافظ على شكل التعبير الشعري وحمايته من التغييرات والتطورات[3].

ويقـرن ابن رشد، في الوجود الشعري، بين المحاكاة والوزن، ويرى أنهما ناتجتان عن علتين في الطبيعة البشرية "أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ .. وأما العلة الثانية: فالتذاذ الإنسان، أيضاً بالطبع، بالوزن والألحان. فالتذاذ النفس، بالطبع، بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية"[4]. ويمكن الاستنتاج من قـوله الـسابق، أن الوجـود الشعري، وجوهر الشعر، مرهون بمدى موافقته لما تلتذ به النفس البشرية، فإذا كانت النفس تلتذ بالمحاكاة والأوزان، كان الشعر ما توفرت فيه مصادر اللذة التي تتطلبها النفس البشرية في التعبير الشعري.

وينقل حازم القرطاجني آراء الفلاسفة الذين سبقوه، ويبدو أن إعجابه بآراء ابن سينا قد جعله ينقل الآراء بنصها[5].

وعلـى الـرغـم مـن أن حازمـاً القرطاجنـي تحدث كثيراً عن المحاكاة والتخييل باعتبارهما جوهر العمل الشعري، إلا أنه لا ينفي أهمية الوزن في تحديد ماهية الشعر فيرى أن

---

(1) المصدر السابق، ص ١٦١.

(2) ابن رشيق: العمدة، ١/١٣٤.

(3) انظر تعريفه للشعر، المصدر السابق، ١/١١٩.

(4) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص٢٠٦-٢٠٧.

(5) انظر، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١١٧ ، حيث يورد الرأي نفسه وينسبه إلى ابن سينا.

الأوزان" ممـــا يتقوم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره"(١)، وهو يحدد ماهية الشعر وحدّه بقوله: "الـــشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قـــصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مـــستقلة بنفـــسها أو متـــصورة بحـــسن هـــيأة تألـــيف الكـــلام"(٢). وحازم القرطاجني يتحدث – فـــي نصه السابق– عن العناصر الشكلية المكونة للشعر وهي (القول والوزن والقافية) إضافة إلى عنصري المحاكاة والتخييل اللذين يعدهما جوهر العملية الشعرية، انطلاقاً من أنهما الأساس الذي يستخدمه الشاعر للوصول إلى الغاية التي يريدها من الشعر، فهو يستطيع– من خلال حسن التخيـــيل وحسن المحاكاة– أن يؤثر في نفس المتلقي حتى يدفعه لفعل معين أو يردعه عن فعله، وهذا يعني بأن حازم القرطاجني يقرن– في تعريفه للشعر– ماهية الشعر والوظيفة التي يضطلع بها التعبير الشعري.

لقـــد دلّ اســـتخدام مصطلحي المحاكاة والتخييل لدى النقاد العرب، بشكل واضح، على وعي أعمق بالماهية التي يقـــوم عليها الشعر ويتقوم من خلالها، فها هو السجلماسي يعدّ التخييل موضـــوع الـــصناعـــة الـــشعرية، حـــيث يقـــول: "إن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاســـتفزاز والقـــول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط، دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها"(٣).

ويـــؤكد الـــسجلماسي مـــرة أخرى على أهمية التخييل في العملية الشعرية، فهو جوهر الـــشعر، وبـــه يتقوّم الشعر. يقول: "إن هذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية. وموضوع الصناعة في الجملة– هو الشيء الذي فيه ينظر– وعن أعراضه الذاتية يبحث"(٤)، وهذا يعني أن الشعر يتقوم بمدى احتوائه على التخييل والمحاكاة، وليس باشتماله على الوزن والقافية، وإن كان

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٧١.

(٣) السجلماسي، المنزع البديع، ص ٢٧٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٢١٨.

الشعر يتقوم بهما، حتى إن القول "ليفتقد سمة الشاعرية في حال افتقاده المحاكاة أو التخييل، أما إذا كان القول موزوناً وليس محاكياً فإنه لا يعدّ شعراً، ولا حتى من قبيل الشعر"[1].

ويتناول ابن خلدون حد الشعر (الكلام الموزون المقفى) بشيء من الازدراء بمن يرددون هـذا القول، وخاصة العروضيين، ليصل إلى أنه "ليس بحدٍّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده"[2]. ثم يعرف الشعر بقوله: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[3]، حيث يركز ابن خلدون على الاستعارة ويقدمها على العناصر الشكلية السابقة، إيماناً منه بأهمية الاستعارة في عملية التشكيل اللغوي المغاير لمواضعات اللغة العادية، فالشعر من هذا المنظور "يباشر خروجاً متواصلاً عن هذا المستوى اللغوي وعن هذه الوظيفة، ويتأصل في مستوى ثانٍ يصبح فيه المرور من اللفظ إلى المعنى في حاجة إلى وسيط؛ لأن العلاقات خفية، وهكذا تصبح اللغة نفسها محط انتباه"[4].

وتكشف التعريفات السابقة مدى التطور في آراء النقاد فيما يتعلق بماهية الشعر، بحيث أصبحت نظرة النقاد إلى ماهية الشعر وجوهره أكثر قرباً من هذه الماهية، على الرغم من بقاء التحديد الشكلي هو السائد لقرون طويلة، وقد حلت المحاكاة والتخييل تدريجياً -بأثر من الفلسفة اليونانية- محلّ العناصر الشكلية المتمثلة باللفظ والمعنى والوزن والقافية.

ولعل من الواجب القول بأن نظرية الجاحظ في اللفظ والمعنى والمعاني المطروحة ربما كـان لهـا أثر كبير في الالتفات إلى عناصر أقرب مساساً برحم الشعر، خاصة وأنه اعتبر أن الشعر "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[5]، وهي عبارات توحي بالمهمة التي

---

(1) الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص٢٣١.

(2) ابن خلدون: المقدمة، ص١١٠٣.

(3) المصدر السابق، ص١١٠٤.

(4) صمود: حمادي في نظرية الأدب عند العرب، ص٨١.

(5) الجاحظ: الحيوان، ١٣١/٣.

تقع على عاتق الشاعر بوصفه صانعاً أو رساماً يجب عليه أن يتفنن في رسم لوحته عن طريق الكلمات، ومصطلح التصوير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحاكاة التي كثر استخدامها فيما بعد.

وقد احتوت مؤلفات هذين القرنين "إجراءات تطبيقية ومقررات نظرية صريحة الدلالة على أهمية الاستعارة في العمل الشعري واعتبارها المميز النوعي للأدب، والعلامة الفارقة بين الاستعمال الحقيقي البعيد عن الفصاحة والبلاغة، والاستعمال الإنشائي الذي تخرج فيه اللغة عن العرف والاصطلاح لتفتح أمام المستعمل آفاق الإبداع والاختراع، وإمكانية التصرف في المواضعات بما يلائم أغراضه في التعبير"[(١)]. وهذا ما أشار إليه الشريف المرتضى صراحة عندما قال : "إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة بريّاً من البلاغة"[(٢)]، وتدل النصوص السابقة على المكانة التي أصبحت تحظى بها الاستعارة، بوصفها عنصراً هاماً للتمييز بين الكلام البليغ من غيره، وباعتبارها" عنصراً جوهرياً من عناصر الشعر، إن لم يكن الشعر ذاته يتأسس عليها، فمتى خلا الشعر منها لم يعد شعراً؛ لأن الاستعارة تمثل العنصر الثابت في الشعر، ويخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير والتطور والتبدل، بل إن الحكم على الشاعر أحياناً يتم من خلال استعراض استعاراته من حيث قوتها وجدتها وابتكارها"[(٣)].

لقد تنوعت آراء النقاد في الماهية التي كان عليها الشعر العربي، وجاءت هذه الآراء – فيما يتعلق منها بحدّ الشعر – متباينة بين القرب والبعد من هذه الماهية، صحيح أن العناصر الشكلية هي عناصر مميزة للشعر عن غيره من الفنون القولية الأخرى، ولكنها تبقى عناصر شكلية خارجية يمكن تحديدها وتعليمها، ولكن انبثاق الشعر من الشعور أمر لا يمكن تعليمه، ويبقى الشعور هو المحرك الأول، والباعث الذي يمدّ القريحة بما تجود به من القول. وإذا جاز

---

(١) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص٥٧٦.

(٢) المرتضى، الشريف: أمالي المرتضى، ٤/١.

(٣) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ١٦٩-١٧٠.

اعتــبار العملية الشعرية عملية مؤلفة من الصنعة والطبع، جاز اعتبار العناصر الشكلية كاللفظ والوزن والقافية أنها العناصر المكونة للشعر بوصفه صنعة.

ب- اللغة الشعرية (لغة الأداء الفني) [1]:

تــنطوي اللغة الأدبية على قيمة بالغة الأهمية باعتبارها مميزاً نوعياً بين الأنواع الأدبية المخــتلفة، لــذلك اتخذت اللغة أساساً هاماً في التمييز بين الفن الشعري وغيره من فنون الكلام الأخــرى، وينطوي هذا الأساس على أهمية بالغة في محاولة إيجاد وسيلة لمعرفة ماهية الشعر وتحديد جوهره الذي ينطوي عليه. ولذلك فإن دراسة اللغة والاستخدام اللغوي المتميز الذي يقوم علــيه الــشعر سيكون وسيلة أو محاولة للوصول إلى معرفة حقيقة الشعر ووجوده، من خلال المقارنة بين لغة الشعر ولغة النثر، والوظيفة التي تنطوي عليها اللغة الشعرية ولغة النثر.

تعتبــر اللغــة وســيلة هامة في عملية التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة، بحيث تحدد الطــريقة التــي يــتعامل بها الأديب مع اللغة نوعية التعبير اللغوي، ومن ثَمَّ فإن استخدامه لها بطــريقة مخــصوصة يحدد نوع العمل الأدبي الذي يقول فيه. وكلما ابتعد الأديب في استخدامه للغة عما تووضع عليه كلما أوغل في الشاعرية، وكلما اقترب من ماهية الشعر، دون أن تكون ألفاظــــه غــريبــة، لأن شــعريــة الشعــر "يولدها الكــلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط في الكتابة وإمكانية من إمكانية إجراء الكلام "[2].

إن طــريقة الــشاعر في التعامل مع اللغة وتشكيلها هي التي تميز كلامه وتمنحه صفة الشعرية، ذلك أن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر تكمن في طريقة استخدام اللغة؛ فالنثر يستخدم الــنظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلاً ، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلاً[3]، وهذا لا يعني أن اللغة الشعرية منفصلة عن

---

(1) انظر، المرجع السابق، ص١٢٦.

(2) صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، ص١٤٧.

(3) انظر، أدونيس: زمن الشعر، ص١٦٤.

اللغة العادية بل هي انبثاق منها واستخدام مخصوص لها. لذلك فإن الاغتصاب الذي وصف به أدونيس لغة الشعر يعتمد في أساسه على اللغة العادية وتحدي الشاعر لمواضعات هذه اللغة حتى يخلـق لغة جديدة ذات إيحاءات دلالية أكثر عمقاً وتعقيداً وتحدياً للتوقعات. "إن الانتهاك المتعمد لطبيعة الأداء النمطـي- متمثلاً في أحد جوانبه بالعدول والنقل- لا يعني إلغاء للأداء النمطي بـرمته، لأنه يبقى محافظاً على بعض مكونات الأصل الذي عدل عنه، أو انتقل منه، بمعنى أن التـركيب الجديـد لا يخلـو نهائياً من تضمن القديم، سواء بألفاظه أو تراكيبه، أو بتأويلاته، أو كلـيهما معـاً. وبمعنى آخر أن العدول والنقل عن الأصل إلى فرع يبقى متوافراً فيه جملة من خـصائص الأصـل"[1]، وهذا يعني أن العلاقة بين الأداء النمطي (اللغة العادية) والأداء الفني (الاسـتخدام المخـصوص للغة) هي علاقة أصل بفرع، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تنعدم العلاقـة بـين الفرع وأصله، وإن جاء هذا الفرع مختلفاً عن ذلك الأصل، فالعلاقة بين الأدائين النمطي والفني "علاقة تجاور وانتزاع، بمعنى أن الثاني لا يغفل الأول، بل يتأسس عليه.. ويمثل الأداء النمطي الأصل أو السابق ويكون الأداء الفني فرعاً ولا حقاً له"[2].

إن اللفـظ هـو وسـيلة الشاعر أو الأديب في استخدامه المخصوص للغة، لذلك فعلى الـشاعر- إذا أراد أن يكـون استخدامه للغة استخداماً مغايراً- أن يلجأ إلى استعمال الألفاظ في سـياقات مغايـرة لمـا اسـتخدمت اللفظة فيه، وهذا لا يعني أن يغير الشاعر من دلالة اللفظة ويـستخدمها اسـتخداماً مغايـراً لما وضعت له أصلاً، ولكن وضعها في سياق مغاير هو الذي يمـنحها وجوداً جديداً ودلالات إيحائية مختلفة وبعيدة عما وضعت له، ويستطيع الشاعر بخبرته وقـريحته أن يمـنح هـذه الألفاظ مزيداً من الدلالات والإيحاءات، إذ إن الألفاظ "تنطوي على دلالات محـددة ومحصورة، ويعمد الشاعر في أثناء التشكيل اللغوي للقصيدة إلى الخروج بهذه الـدلالات المحصورة إلى آفاق أرحب، وهذا يعني أن يحقق انتهاكاً متعمداً لطبيعة الدلالة للفظة من ناحية، ولطبيعة التركيب المألوف من ناحية ثانية، ويدل- في الوقت نفسه- على أن الشاعر

---

(1) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص١٣٢-١٣٣.

(2) المرجع السابق، ص ١٣١.

يضفي سمة خاصة على دلالة المفردة ذاتها، ويخرج بها عن معناها المعجمي المحدود إلى دلالة ثرية خاصة، وهذا كله يتولد من خلال فاعلية السياق الذي ولدته التجربة الانفعالية للشاعر"[1].

ولـــذلك فإنه بمقدار طواعية اللغة للتشكيل الشعري الذي يسلكه الشاعر يكون حظ العمل الــشعري مـــن الشعرية والجودة، وبمقدار توفر الانتهاكات والانزياحات عن اللغة العادية يكون حظ الكلام من الشاعرية ويقترب من مهيع الشعر وجوهره؛ لأن الانزياحات عن اللغة المتواضع علــيها توفـــر غزارة في المعاني وغنى في الدلالات والإيحاءات، فلغة الأدب "يجب أن تؤدي معاني أكثر وأغزر مما تؤديه العبارة المرتبة ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف، أي أن في العبارة الأدبية معنى أكثر مما تشتمل ألفاظه المرتبة المنسقة. وإنما تختلف لغة الأدب عن اللغـــة المألــوفة باشـــتمالها على قوى بثها فيها المؤلف عن دراية وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح"[2].

كما أن أسمى ما يصل إليه الأدب "هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم.. وقوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ، مع أن هذا المدلول العادي مبني على أمور وليس على النحو والصرف وحدهما. لكـــن المؤلف الذي يريد أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر، وأخص الإحساسات التي يجيش بها خاطـــره، لا بد أن يعتمد على مقدرة قرائه على أن يستجيبوا لما توحي به ألفاظه"[3]. وبذا فإن الوظيفة الأساسية للتعبير الشعري تكمن في طريقة إيصال الأفكار والأحاسيس إلى ذهن المتلقي، وليس في إيصال الأفكار والأحاسيس نفسها، وهي الطريقة التي يتميز بها فن القول الشعري عن غيـــره مـــن فنون القول، وبذا لا يكون مضمون الشعر هو المهم في هذه العملية، بل المهم هو الكيفية التي يتم من خلالها إيصال هذا المضمون، والوسائل الكلامية التي يستخدمها الشاعر لنقل هذا المضمون إلى ذهن المتلقي. بحيث يكون التعبير الشعري مكثفاً ومثقلاً بالدلالات والإيحاءات

[1] المرجع السابق، ص ١٨٣-١٨٤.

[2] كرومبي، لاسل آبر: قواعد النقد الأدبي، ص٣٦-٣٧.

[3] المرجع السابق، ص٣٨.

التـي تحـتمل وجوهاً كثيرة من التأويل والقراءة، وهذا التكثيف الذي تتصف به اللغة الشعرية "يدفع بالتوصيل إلى التراجع، على أساس أن هذه اللغة الشعرية هي الهدف من التعبير، وبهذا يتم التوصـيل بطـريقة جديـدة، يمكـن أن نطلق عليها جمالية التوصيل، وهي لا تعني التوصيل المقصود لذاته، وإنما هي مزيج من الجمالية والتوصيل"(1).

ومـن خلال المقارنة بين لغة الشعر الإيحائية والوظيفة التي ينطوي عليها الفن القولي، يمكن التفريق بين الشعر والأنواع الأخرى انطلاقاً من هذه المقولة، بحيث يقترب النص الكلامي من الشعر كلما كان التكثيف صفته، "فإذا كانت الوظيفة التوصيلية هي السائدة في النص الأدبي، ومهيمـنة علـيه، فإن هذا يعني أننا نقترب من الأداء النمطي، وإن كانت الوظيفة الجمالية، هي المـتقدمة في النص سنكون حينئذ إزاء أداء فني، ولا يعني هذا أن الكسر المطلق للأداء النمطي إبـداع وجمال أدبي، لأن التحريف الجمالي أو الانتهاك المتعمد ليست غاية مقصودة لذاتها وإنما الغاية تأدية الدلالات الجمالية التي يمكن تأديتها من خلال تجاوز الأداء النمطي، أما حين تتحول الوسيلة إلى غاية فإن هذا يقود إلى الخلط بين ما هو أدبي وما ليس أدبياً بالمرة"(2).

ويمكن التمييز بين الاستخدام النمطي والاستخدام الفني للغة من خلال طريقة الشاعر في اسـتخدامه للألفاظ والتراكيب، ومحاولة استكناه الدلالات الموحية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ وهـذه التـراكيب، إن التوصـيل ليس هو غاية الشعر، بل إن غايته تطويع اللغة بمواضعاتها المخـتلفة للوصـول إلـى تراكيب إيحائية غنية الدلالات، "وإذا تحولت لغة الشعر إلى وظيفة توصـيلية فقـدت خصائـصها ومقوماتها"(3). إن الغاية من الشعر هي جمالية التوصيل وليس التوصـيل ذاتـه. بل إن قيمة الشعر أصبحت تقاس بالطريقة الخاصة في تأليف العبارة بتفجير

---

(1) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص١٣٤.

(2) المرجع السابق، ص١٣٤.

(3) المرجع السابق، ص١٨٢.

طاقـــات اللغـــة، وإيجاد أنماط جديدة في تعليق المعاني بالألفاظ، وتوليد السنن بما يفسح للكاتب مجـــال التعبير عن انفعالاته ومشاعره، لأن المواضعة تضيق عن حمل تجربته"[1].

لقـــد تنـــبه الـــنقاد العرب القدماء إلى الفوارق الجوهرية بين لغة الشعر واللغة المألوفة المتواضـــع عليها، لذلك جاءت الكثير من آرائهم مرتبطة بما يجب أن تكون عليه لغة الشعر من خصوصية في الاستخدام والتشكيل، وكان تمييزهم بين الشعر والنثر يقوم على إدراك لمثل هذه الخصوصية التي يتصف بها النص الأدبي الشعري.

ويـــشير الجـــاحظ إلى قضية جوهرية في مسألة التفريق بين الشعر والنثر، إذ يتخذ من التـــرجمة وســـيلة للتفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، فتبطل قيمة اللغة الشعرية وتفقد حيويتها وإيحاءاتهـــا إذ ترجم الشعر، لذلك يقول: "والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب،[لا] كالكلام المنثور"[2].

لقد أشار الجاحظ– في نصه السابق– إلى ما يمكن أن يعتبر عنصراً مميزاً للشعر فأشار إلـــى النظم والوزن وهما صفتان أساسيتان تميزان الشعر عن غيره، ولكنه يبدو أكثر عمقاً في التفـــريق بـــين لغة الشعر ولغة النثر، إذ يتنبه إلى مواضع التعجب التي هي– في الأساس– من الأمـــور التـــي تفـــرزها عملـــيات الانتهاك والعدول المستمرة التي يجريها الشاعر على اللغة الـــشعرية، إذ إن هـــذه الانتهاكات اللغوية تمنح الاستخدام اللغوي نوعاً من المفاجأة يتعرض لها المتلقـــي عـــندما يستمع لما يفاجئ وعيه وتوقعه. ومن الطبيعي فإن ترجمة الانزياحات اللغوية، التـــي تمـــثل الاســـتعارة أحـــد أعمدتها، سيطيح بالنص ويقضي على مواطن الجمال فيه، لأن الاســـتعارة وأنواع المجازات الأخرى لا تلتزم الترتيب المنطقي للغة المألوفة، بل يكمن الجمال فيها بطريقة استخدامها وتوظيفها في النص الأدبي.

---

(1) المرجع السابق، ص٥٧٦.

(2) الجاحظ: الحيوان، ١/٧٤-٧٥.

إن الانـتهاك الواعـي للغة المألوفة يولّد في نفس المتلقي نشاطاً مستمراً لمتابعة النص الأدبـي وانـتظار مفاجآته، وإنما تكمن هذه المفاجآت التي ينتظر المتلقي التقاءها في الاستخدام المخصوص للغة، واتخاذ الشعر وسيلة للتعبير الجمالي، لذلك فقد رفض الجاحظ – وابن المعتز من بعده– شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري؛ لاتخاذهما الشعر وسيلة توصيلية، يقوم الـشعر مـن خلالهـا بمهمة توصيل المواعظ والحكم، فالشعر في نظرهما لا يقتصر على هذه المهمـة التوصـيلية، التي ربما تكون ملائمة للفن الخطابي أكثر منها للفن الشعري، لذلك يقول الجـاحظ : "ولو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري، كان مفرقاً في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسرِ ولم تجرِ مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شيء إلـى شـيء لم يكن لذلك عنده موقع"[١]، وفي هذا إشارة إلى أن اللغة الشعرية بما تحتوي من تكثـيف فـي الـدلالات والإيحاءات يجب أن تراعي المتلقي، وأن تكون وظيفتها مفاجأة وعيه وتوقعه، وبذا يبقى المتلقي متحفزاً لكل ما سيأتي من أشعار.

وتـبدو اللغة الشعرية عند ابن طباطبا مرحلة تالية للمرحلة النثرية الأولى التي تستولي على تفكير الشاعر قبل أن يبدأ قصيدته، ومهمة الشاعر في هذه العملية تحويل اللغة النثرية إلى لغـة شـعرية، بـسلوك مجموعة من الإجراءات العقلية التي يحددها له، فهو يقول: "فإذا أراد الـشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إيـاه من الألفاظ التي تطابقه"[٢]، إذ يكون المعنى حاضراً في ذهنه، وما عليه إلا أن ينتقي له ما يناسبه من الألفاظ التي تستقل به بعيداً عن لغة النثر. وكأن ابن طباطبا لا يعتمد إلا النظم وسيلة للتفـريق بين لغة الشعر ولغة النثر، فهو يقول في تعريفه للشعر: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدّل عن جهته مجته

---

[١] الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٠٦/١. وانظر ابن المعتز: البديع، ص ١-٢.

[٢] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٥.

الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه محدود معلوم"[1]. ويدل النص دلالة واضحة على وعي ابن طباطبا بأن للشعر جهة خاصة تميزه عن غيره من فنون القول الأخرى، بحيث إذا عدل عن هذه الوجهة التي اختيرت له أصبح ممجوجاً فاسداً.

ويعتمد الآمدي وسيلتين في تفريقه بين الشعر والنثر، أولهما الإيقاع الشعري الذي تنتظم فـيه الألفـاظ علـى نـسق صوتي يمنح البيت الشعري جمالاً إيقاعياً صوتياً، إذ يرى أن كثرة الزحافات في الشعر تقربه من النثر وتبعده عن مهيع الشعر وماهيته، فهو يقول: "وهذه الزحافات جائـزة في الشعر وغير منكرة إذا قلّت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذه في غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[2]، ولا شك أن كثرة الزحافات تـضعف الإيقـاع، ومـن ثَمَّ فإن ذلك يؤدي إلى فقدان التوازن الصوتي واضطراب في الوزن الشعري الذي يعتبر معياراً هاماً من معايير جمال الشعر.

أما الوسيلة الثانية التي يتخذها الآمدي للتمييز بين الشعر وغيره من الفنون القولية فهي مـن خلال موازنة الشعر بالفلسفة، فطريق الشعر وجوهره مختلفة تماماً عن الفلسفة وما يتفرع مـنها مـن علوم مجردة كالمنطق، لذلك يقول : "وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمـة الهـند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر – قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً"[3].

ويـشير الآمدي إلى قضية هامة، وهي أن الاستخدام المخصوص للغة لا يمكن أن ينتج كلّـه قـيما جمالية، إذ إن تعسف الألفاظ يمكن أن يعتبر في إطار الاستخدام المخصوص للغة،

---

(1) المصدر السابق، ص ٣.

(2) الآمدي: الموازنة، ٣٠٩/١.

(3) المصدر السابق، ٤٢٤/١-٤٢٥.

ولكــنه لا يساهم في إضفاء ملامح جمالية على النص الشعري، بل إنه– على العكس من ذلك– يمكــن أن يؤدي إلى انحطاط المستوى الجمالي للنص الأدبي. كما يشير الآمدي إلى مسألة هامة تتعلق بمدى ملاءمة الألفاظ والتراكيب للسياق الذي ترد فيه، والمقام الذي تقال فيه، إذ إن توفر بعض القيم الجمالية الناتجة عن الاستخدام المتميز للغة، في شعر يتخذ الفلسفة سمة له، لا تمنح الــنص الأدبي سمة الشعرية، بل تبقيه في إطار الحكمة والفلسفة، بل إن الآمدي يخرج الشاعر الــذي يتــبع هــذا الأسلوب ويخلط بين الفلسفة والشعر من دائرة الشعراء. وقد عاب القاضي الجرجاني على المتنبي أن يخرج الأداء اللغوي لديه من الشعر إلى الفلسفة[1]. وهذا يعني وجود تــناقض بــين الشعر والفلسفة من جهتي الوظيفة والتشكيل، ففي حين "تستخدم الفلسفة استخداماً حقيقيّاً بهدف الإفهام والتوصيل لا يستخدم الشعر الألفاظ لتدل على معانيها الحقيقية والمشهورة؛ وإنما لتدل على معان آخر تشبهها أو تخالفها"[2].

ويقــارب أبو هلال العسكري بين الشعر والنثر، ويكاد يلغي الفوارق بين لغتيهما، فهو يقول في صفة الشعر الجيد: "... فإذا نقض بناؤه، وحلّ نظامه، وجُعل نثراً؛ لم يذهب حسنه، ولم تــبطل جودته في معناه ولفظه؛ فيصلح نقضه لبناء مستأنف، وجوهره لنظام مستقبل"[3]. وتبدو عملــية المقاربة بين الشعر والنثر أمراً مستغربا، ومغايراً لما جاء به ابن طباطبا من قبله، الذي أشار إلى أن الشعر إذا عُدّل عن جهته مجته الأسماع[4].

ولكــن الأمر الذي يمكن أن يسوغ لأبي هلال رأيه أن لغة النثر لا تخلو من الصياغات الشعرية، فهذه اللغة تشتمل على الكثير من المجازات. وربما أراد أبو هلال العسكري بحل نظام الشعر أن يبقى الشعر محافظاً على شاعريته، فالتراكيب والألفاظ التي استخدمت استخداماً شعرياً تبقــى على حالها عند نثرها. وقد شاعت هذه العملية وخصص لها النقاد أبواباً في كتبهم، بل إن بعضهم قد ألف كتاباً في حل النظم.

---

(1) انظر، الجرجاني،القاضي: الوساطة، ص ١٨٢.

(2) الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٥.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ٣٨٢.

(4) انظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٣.

وقد أشار ابن سينا إلى أن الشعراء كانوا على معرفة بدقائق صنعتهم، وكانوا يميزون اللغة الشعرية من غيرها، فالشعر صنعتهم ومجال خبرتهم، لذلك فقد كان الشعراء "يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغيَّر.."[1].

كما حرصوا في استخدامهم للغة الشعرية أن تحمل ألفاظهم طاقات إيحائية، لذلك لجأوا إلى المجاز اللغوي في تعبيرهم الشعري، ومالوا إلى تحسين ألفاظهم وتزيينها "بالقدر الذي تحقق فيه التخييل، لأن الأساس في لغة الشعر عند ابن سينا أن تكون مخيلة، ومن ثم ينبغي للشاعر "أن يقلّ من الكلام الذي لا محاكاة فيه، إذ إن مما يعيب الشعر ألا تكون فيه صنعة ومحاكاة"[2].

ويركز الشريف المرتضى على سمة التجوز والتوسع في تمييز لغة الشعر عن غيرها، فاللغة الشعرية لا تستخدم اللغة لمجرد تحقيق اللفظ على المعنى، وإنما الشعراء "يبنون لغتهم على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب"[3]. وهذا يعني أن الشريف المرتضى يرى أن وظيفة الشعر ليست هي التوصيل المباشر، والدليل على ذلك أن الشعراء يستخدمون الإشارات الخفية والإيماء، ولو كانت وظيفة الشعر هي الإيصال والتوصيل لكان على الشاعر أن يستخدم لغة سهلة واضحة لا خفاء فيها. إضافة إلى أن استخدام الإشارات والإيماءات كوسيلة من وسائل التشكيل الشعري يسهم في إغناء اللغة الشعرية وتكثيف دلالاتها وإيحاءات ألفاظها وتراكيبها.

ويعقد الشريف المرتضى مقارنة بين أسلوبي الخطابة والشعر، ويوضح مدى التباين الواضح بين هذين الأسلوبين، من حيث التشكيل اللغوي ووظيفة كل منهما. حيث ينقل خبراً عن الفرزدق عندما عاب على الكُميت شعره وعده خطيبا، إذ يرى أن الفرزدق "سلم له الخطابة

---

(1) ابن سينا: الخطابة، من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، ١٩٥٤، ص ٢١٧.

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٥.

(3) المرتضى، الشريف: أمالي المرتضى ، ٢/٩٥.

ليخـرجه من دائرة الشعر"[١]. لأن الوظيفة التي تضطلع بها الخطابة إنما هي التوصيل، بحيث يتخذ التوصيل الإقناع وسيلة لتحقيق غايته، بينما يختلف الأمر في الشعر تماماً، إذ تتصدر الغاية الجمالـية مقدمـة الوظائـف التي يضطلع بها الشعر، فالأصل في الخطابة "أن تستخدم الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة؛ لأن ذلك أقرب إلى تحقيق الإقناع وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التـي تجعله أقرب إلى التصديق البرهاني منه إلى التخييل الشعري"[٢]. أما في التشكيل الشعري فقـد حث الشريف المرتضى الشعراء على استخدام الاستعارة بوصفها من سمات الكلام البليغ، فإن الكلام إذا خلا منها كان بعيداً عن الفصاحة والبلاغة[٣].

ويقـارن ابـن رشيق القيرواني بين الشعر والفلسفة، ويعتمد الأثر الذي يحدثه التشكيل الشعري وسيلة لتمييزه عن غيره من الفنون الأدبية، ويتخذ من وظيفة الشعر التأثيرية وسيلة في تمييـز الـشعر عن غيره، إذ ينفي الوظيفة التوصيلية عن الشعر المتمثلة بنقل الأخبار. يقول: "والفلـسفة وجـر الأخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين، فيكون متكئاً واستراحة، وإنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه"[٤]. وفي النص إشارة خفية إلى أن لغة الـشعر يجب أن تستخدم استخداماً مخصوصاً مغايراً للغة المألوفة، يحقق غايته الإطرابية وأثره في نفس المتلقي.

ويفرق ابن الأثير بين الفن الشعري والنثر من ثلاثة أوجه، يرى أنها هي التي تميز بين تـشكيل اللغة الشعرية واللغة النثرية. يقول: "والذي عندي في الفرق بينهما هو من ثلاثة أوجه، الأول مـن جهـة نظم أحدهما ونثر الآخر، وهذا فرق ظاهر. والثاني: أن من الألفاظ ما يعاب استعماله نثراً ولا يعاب نظما، والثالث: أنّ الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معان

---

(١) المصدر السابق، ٩٥/١.

(٢) الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٩٠.

(٣) انظر، المرتضى، الشريف، المصدر السابق ، ٤/١.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ١٢٨/١.

مختلفة في شعره، واحتاج إلى الإطالة.. فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جـزء قلـيل والكثير من ذلك رديء"[1]. إذ يؤكد أن لغة الشعر والأسلوب الذي تتشكل منه هذه اللغـة مغايرٌ تماماً عنه في لغة النثر، وما يختلف فيه ابن الأثير عن غيره من النقاد في تمييزه بـين الشعر والنثر أنه اتخذ ملمحاً أسلوبياً لتوضيح هذا الفرق، وهو ملمح الإطالة، إذ إن إيراد الـشرح فـي الشعر منافٍ لطبيعته وماهيته القائمة على الإيماء والإشارة، فليست مهمة الشعر الـشرح والتفسير والتوضيح، وإنما هي أمور يختص بها النثر. لذلك فإن إيراد الشرح والتفسير في الشعر يفقده كيانه ووجوده، ولا يستطيع الشاعر أن يجيد في كل ما يطيل ويشرح.

وقـد عـرف حازم القرطاجني الشعر بأنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس من قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بمـا يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها"[2]. حيث يبدو تأثره بالفلسفة اليونانية جلـياً، ومـن الواضـح أنه يبدو قريباً من ماهية الشعر عندما عد المحاكاة والتخييل العناصر الأساسية للفن الشعري، ومن خلالهما يستطيع الشعر أن يحقق وظيفته التأثيرية في المتلقي. وهو يصرح بذلك في قوله: "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك"[3].

ويميز حازم القرطاجني بين لغة الشعر وبين الأقاويل الخطابية الإقناعية، وأن لكل لغة منهما سماتها وخصائصها التي تميزها عن الأخرى، ويعد من العيب استخدام اللغة الخطابية في الشعر، واللغة الشعرية في الخطابة. حيث يقول: "وإنما يعاب الشاعر إذا كان أكثر أقاويله أو ما قـارب مـساواة الباقـي بزيادة قليلة أو نقص خطابية، والخطيب إذا كانت أقاويله أو ما قارب المـساواة بـزيادة قليلة أو نقصٍ شعرية. فأما إذا استعملت إحداهما الأقل من الأخرى، فإن ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر ٤/١٠-١١. وانظر رأيه في الفرق بين الكتابة والشعر (المصدر السابق، ٤/٦-٨).
[2] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص٧١.
[3] المصدر السابق، ص ٢١.

والخطابية بعد الشعرية عليها وإجمامها بالواحد لتلقى الآخر"[1]. فحازم القرطاجني لا يعيب على الشاعر أن يستخدم اللغة الخطابية، بشرط أن تكون اللغة الشعرية هي الغالبة في النص الشعري، ولكنه يميز– مع ذلك– بين هاتين اللغتين، وإن وردتا متآلفتين متجاورتين في نص واحد. فيشترط في استخدام اللغة الخطابية فـي الشعر "أن تكون الأقاويل المقنعـة، الواقعة في الشعر، تابعـة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة"[2].

ج– ماهية الشعر بين الطبع والتكلف :

تبايـنت آراء النقاد في طبيعة التعامل مع هذه الثنائية التي ارتبط ورودها في كتب النقد العربي ارتباطاً واضحاً بالشعر والشعراء على حد سواء، وأطلقت مصطلحات هذه الثنائية على الـشعر تارة وعلى الشعراء تارة أخرى، ولذلك يشعر الدارس للآثار النقدية العربية بشيء من الاضـطراب؛ لمـا تعرضت له ثنائية الطبع والتكلف من الخلط وعدم الدقة في إطلاق الأحكام النقدية، الأمر الذي وصل حدّ التناقض في أحيان كثيرة.

لقـد ساهم العامل الزمني، وما ارتبط به من عوامل بيئية وحضارية وثقافية، في نشوء مـثل هذه الثنائية، وكان للأثر اللغوي المتعلق بمسائل التقعيد النحوي واللغوي الأثر الأكبر في ازدهـار هذا المصطلح؛ لأن اللغويين والنحويين كانوا يبحثون عن الشعراء المطبوعين الذين لم تتأثـر ألسنتهم بأسباب الحضارة والاختلاط، لذلك بحثوا عن قواعد اللغة في مظانها، التي رأوا أنهـا لـم تتأثر بالتغيرات والتطورات التي رافقت اتساع رقعة الدولة الإسلامية، ودخول اللكنة والعجمة إلى اللغة.

ولم تعد هذه الثنائية مرتبطة بالتقعيد اللغوي، بل إنها اتخذت معياراً يحكم به على جودة الـشعر ومكانة الشاعر في آن معاً، بوصفها من العناصر المميزة لماهية الشعر وجوهره، لذلك

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

(2) المصدر السابق، ص ٣٦٢.

جـــاءت الأحكـــام المـــتعلقة بهذه الثنائية صارمة وحدّية، وربما كان إطلاق الحكم بالتكلف على الشاعر أو شعره مدعاة لإخراجه من دائرة الشعر.

لقد وصف ابن سلام الجمحي النابغة الذبياني بأنه كان "أجزلهم بيتاً، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"[1]، مشيراً إلى الصنعة التي يتصف بها شعر النابغة، ولكنها صنعة متقنة، بحيث تبدو كأنها كلام يخرج عن طبع وسجيّة، وفي النص إشارة واضحة إلى قدرة النابغة على قول الشعر وعدم اضطراره للكدّ والتعب في صياغة أقواله. إذ يقول ابن سلام بعد هذا النص "والمنطق على المـــتكلم أوســـع منه على الشاعر"[2]، فشعر النابغة كأنه "كلام" والكلام "النثر" لا يحتاج إلى كدّ مثلما هو الحال فيما يتعلق بالقول الشعري.

ويبدو الجاحظ أكثر تناولاً لهذه الثنائية في مؤلفاته المختلفة، وقد استغلها في الدفاع بلاغة العـــرب وفـــصاحتهم. يقول الجاحظ: "وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالـــة فكر ولا استعانة"[3]، فالطبع يرتبط لديه بالارتجال والـــبديهة، والسرعة في استحضار الجواب، وهي أمور يمكن أن ترتبط بالكلام النثري أكثر من ارتـــباطها بالـــشعر، فلا يكفي الشعر أن يكون ارتجالاً وبديهة، وحتى لو كان الأمر كذلك، فكم يستطيع الشاعر أن يبده ويرتجل من الأبيات؟. وهو أمر يشير إليه الجاحظ بقوله: "والذي تجود بـــه الطبيعة وتعطيه النفس سهواً رهواً، مع قلة لفظه وعدد هجائه – أحمد أمراً، وأحسن موقعاً مـــن القلوب، وأنفع للمستمعين، من كثير خرج بالكد والعلاج"[4]، فهو يقف موقفاً رافضاً للكلام الـــذي يحتاج الكثيـــر مـــن التعب والمحاولة. فالشاعر المطبوع هو الذي "تأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً"[5]، بينما يتلمس المتكلف "قهر الكلام واغتصاب الألفاظ"[6]، ويرى أن

---

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٥٦/١.
(2) المصدر السابق، ٥٦/١.
(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٨/٣.
(4) المصدر السابق، ٢٨/٤-٢٩.
(5) المصدر السابق، ٢٨/٣.
(6) المصدر السابق، ١٣/٢.

العـــرب لا تـــستعمل هذا المصطلح إلا في موضع الذم[1]. بل إنه استخدم ثنائية الطبع والتكلف بوصـــفها معـــياراً لقياس جودة الكلام وعلو مرتبته، فهو يقول: "فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً من الاستكراه، ومنزّها من الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[2].

والتكلف في العملية الشعرية لا يصيب عنصرا واحدا من عناصر هذه العملية، فالجاحظ يرى أن التكلف والتصنع يصيب مجمل العناصر، يقول: "وترك اللفظ يجري على سجيته وعلى سلامته، حتى يخرج على غير صنعة ولا اجتلاب تأليف، ولا التماس قافية، ولا تكلف وزن"[3]. وهذا لا يعني أن الجاحظ غير بصير بماهية الشعر وارتباطه بالصناعة، فالجاحظ- نفسه- اعتبر الـــشعر "صناعة"[4]، فهو من أكثر النقاد العرب معرفة بماهية الشعر، ولكن كثرة التكلف دفعته إلى تفضيل الشعر الذي يخرج على السجية والطبع، على الرغم من معرفته بأن الطبع وحده لا ينتج شعراً جيداً، فالطبع يحتاج إلى الدربة والرواية حتى يكون متقناً، لذلك فليس غريباً أن يكون الطبع- لدى الجاحظ- علامة تميّز المولد عن الأعرابي، إذ يرى أن المولد "يقول بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلـــت قوته، واضطرب كلامه"[5].

ويبـــرز مصطلح "التكلف" مجاوراً لمصطلح "الصنعة" فيما أورده عن ثمامة في تعريف جعفـــر بـــن يحيى للبيان، إذ يقول عن البيان: "والذي لا بد له منه، أن يكون سليماً من التكلف، بعـــيداً عـــن الـــصنعة، بـــريئاً من التعقد، غنياً عن التأويل"[6]، إذ يورد مصطلحي (التكلف) و (الـــصنعة) علـــى أنهمـــا عيـــبان يصيبان الكلام ويبعدانه عن الكلام البليغ، فهل أراد الجاحظ "بالصنعة" الإشارة إلى "التصنع" الذي يدل على التكلف والمكابدة؟. ما لا شك فيه أن الجاحظ لا

---

(1) انظر، المصدر السابق، ، ١٨/٢. وانظر المصدر السابق، ١٣/١.
(2) المصدر السابق، ٨٣/١. وانظر المصدر السابق، ١٩١/١.
(3) المصدر السابق، ٦/٣.
(4) انظر، الجاحظ: الحيوان، ١٣١/٣-١٣٢.
(5) المصدر السابق، ١٣٢/٣.
(6) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٠٦/١.

يشير باستخدامه مصطلح "الصنعة" إلى الصناعة الشعرية، وإلا أوقع نفسه في التناقض الواضح، وهو أمر يستبعد من الجاحظ أن يقع فيه.

ويبدو الخلط في استعمال المصطلحات واضحاً لدى ابن قتيبة ، فهو يطلق المصطلحات بطـــريقة توقع الدارسين في متاهات من الدلالات المختلفة والمتناقضة. فالمطبوع من الشعراء– لديـــه– "من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبـــين فـــي شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"[1]. وفي هذا إشـــارة إلـــى قدرة الشاعر المطلقة في التهدي إلى الألفاظ والمعاني والقوافي، إذ تنساب الألفاظ والقوافـــي انسياباً كلما أراد الشاعر قول الشعر، وأن الطبع لدى الشاعر يتمثل– في جانب منه– بقدرة الشاعر على الارتجال والبديهة(وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر).

والكـــلام المطـــبوع لدى ابن قتيبة هو الذي "يأتي عفو الخاطر، لا يكلف صاحبه نفسه مـــؤونة الكدّ في تثقيفه وتقويمه، حتى يصبح مهذباً نقيّا"[2]. أما المتكلف من الشعراء فهو "الذي قـــوّم شـــعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر، كزهير الحطيئة، وكان الأصمعي يقـــول: زهيـــر الحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعـــين"[3]. وتحمـــل لفظـــة "المتكلف" دلالة كلمة "الصانع" لدلالتها على معناه، وبذا يمكن إخراج المتكلّف من دائرة العيب التي يمكن أن يوصم به الشاعر، وما ينبغي الإشارة إليه أن ابن قتيـــبة قـــد اعتبـــر الجهد الذي يتكلفه الشاعر لإخراج شعره أساساً في إطلاق هذه اللفظة على الشاعر، وكأنه ينظر إلى حقيقة الشعر بوصفه جهداً إبداعياً خالصاً، وأن سهولته وسرعة الشاعر في تشكيله دليل على أنه صادر عن طبع وقريحة دون أن يكون بحاجة إلى التنقيح والتثقيف.

وتطلـــق لفظـــة المتكلّف علـــى الشعـــر والشاعـــر، بصيغة اسم الفاعل صفة للشاعر، وصـــيغة اسم المفعول صفة للشعر، وهي لا تعدّ عيباً إذا أطلقت على الشاعر، بينما تعتبر عيباً

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٩٠.

(2) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، ص٤٨٤.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٨.

كبيراً إذا أطلقت على الشعر." فالشاعر المتكلِّف –من منظور ابن قتيبة– هو الشاعر الصانع أو الشاعر الذي يعتنق مذهب الصنعة أو مذهب التجويد،.. والشعر المتكلَّف، هو الشعر الرديء في الصنعة، الذي يغلفه التكلف والتعمل وكثرة الضرورات"[1]. الشعر المتكلف يعني "ظهور التفكّر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني إليه حاجة، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه"[2].

وقد أشار المبرد إلى التكلف الذي يوصف به الشعر دون الشاعر، بقوله: "وأما ما ذكرناه من الاستعانة فهو أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصحح به نظماً أو وزناً إن كان فـــي شعر"[3]. ويدخل المبرد الكلمة في حيز التطبيق العملي، حيث يقول: "ومما يفضل لتخلصه من التكلف وسلامته من التزيد وبُعده عن الاستعانة قول أبي حيّة النميري[4]:

رمتْني وستــرُ اللهِ بيني وبينهـــا عشيّةَ أرآمِ الكِناسِ رميــمُ

ألا ربَّ يومٍ لـــو رمتْني رميتُها ولكنَّ عهدي بالنضالِ قديمُ

حــيث تــشير ســمة الوضوح في البيتين السابقين إلى انتفاء وجود التكلف فيهما، كما أن فيهما تــصويراً للأثــر الــذي يحدثه التقدم في عمر الإنسان، بحيث يصبح السن رادعاً للإنسان عن ارتكاب المعاصي، إضافة إلى حالة العجز التي تسيطر عليه وتمنعه– مرغماً– من ارتكابها. وقد عبــر الــشاعر عن ذلك بألفاظ سهلة واضحة، خاصة في البيت الثاني، في قوله: "ولكن عهدي بالنــضال قديم"، إذ جسد حالة الإنسان في مرحلة عمرية متقدمة وما يكتنفها من العجز، وربما الحسرة، وكل ذلك بألفاظ قليلة تحمل في طياتها دلالات كثيرة.

وتــرتبط لفظة "المتكلِّف"، لدى ابن طباطبا، بالشعر، لتدل على صفة قبيحة فيه، وعيب يخــرجه من دائرة الشعر الجيد، وهي صفة ارتبطت –لديه– بشعر المحدثين، انطلاقاً من رأيه

---

[1] عامر، فتحي: من قضايا التراث العربي، ص٢٥.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٨٨/١.

[3] المبرد: الكامل، ١٩/١.

[4] المصدر السابق، ١٩/١.

بالمحـــنة التـــي تعـــرض لها الشعراء المحدثون، من نفاد المعاني الشعرية واستهلاكها من قبل الـــشعراء القدماء، لذلك يرى أن أشعار المحدثين "متكلّفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التي سبيلهم في منظومها سبيلهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة عليهم فيه"(١).

وقـــد وصـــف الآمـــدي شعر أبي تمام بأنه متكلف، يكدّ الشاعر خاطره للحصول على المعانـــي العميقة المستغلقة، المبنية على الاستعارات البعيدة، التي خالفت– في رأي الآمدي– ما تعـــورف عليه في مثل هذه الاستعارات، فهو يقول : "ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فـــيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه، غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن.. لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر على أكثر الشعراء المتأخرين"(٢)، فقد عاب عليه قوله في مقدمة إحدى قصائده:

قَدْكَ اتَّئِبْ أَرْبَيْتَ فِي الغُلَوَاءِ(٣)

بقـــوله: "فإنها ألفاظ صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب، مستعملة في نظمهم ونثرهم، وليست من متعـــسف ألفاظهم، ولا وحشي كلامهم. ولكن العلماء بالشعر أنكروا عليه أن جمعها في مصراع واحـــد، وجعلهـــا ابتداء قصيدة، ولم يفرق بينها بفواصل .. ولو جاء هذا في شعر أعرابي لما أنكروه، لأن الأعرابي إنما ينظم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته"(٤).

وفـــي الـــنص مقياس آخر يقاس به التكلف، يتعلق بتجاور الألفاظ التي استعملها العرب القـــدماء، ولم تكن من وحشي ألفاظهم ولا من مستغرب كلامهم حينئذ، إذ يبدو أن أبا تمام كان يحـــاول إظهار ثقافته ومعرفته بلغة العرب، ولكنها لغة لا تناسب روح العصر الذي كان يعيش فيه، لذلك كانت مدعاة لوصمه بالتكلف ومفارقة الطبع ومنافاة الذوق واللياقة.

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٩.

(٢) الآمدي: الموازنة، ١/١٣٩.

(٣) المصدر السابق، ١/٤٧٠.

(٤) المصدر السابق، ١/٤٧٠–٤٧١. وانظر تعليق الآمدي على هذا الشطر، الموازنة، ١/٣٠١.

ويشير الآمدي إلى أن إحكام الصنعة في القصيدة كلها، قد يحول الشعر إلى نوع من التكلف ومجاهدة الطبع، فالنوع البلاغي أو البديعي– على سبيل المثال– يستحب إذا ورد في القصيدة بنسب معتدلة لا تطغى على مجمل القصيدة، أما أن يقصد الشاعر ذلك قصدا، فإنه يحول الشعر إلى نوع من المعارض تقاس فيها قدرة الشاعر على الإحاطة بعناصر الصنعة الشعرية. يقول الآمدي: "فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع ومغالبة للقريحة، مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل، كما عيب صالح بن عبد القدوس وغيره ممن سلك هذه السبيل حتى سقط شعره"[1].

ويتنبه القاضي الجرجاني إلى أن ما قد يوقع الشاعر في مجال التكلف، مفارقته لطبعه وسليقته في النص الواحد، ما يؤدي إلى ضعف النص وظهور علامات الوهن وعدم التناسق في أبيات القصيدة ومقاطعها. وهو أمر تميز به أبو تمام، لرغبته في استحضار الغريب من كل شيء، ومحاولته الاقتداء بالعرب القدماء في ألفاظهم ومعانيهم، فخانه طبعه.

ويوضح النص الآتي رأي القاضي الجرجاني في مسألة الطبع والتكلف. حيث يقول: "فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع؛ ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة. وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن؛ كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره"[2]، لقد كان أبو تمام عالماً بالشعر وشاعراً في الوقت نفسه، وعمد في كثير من أشعاره إلى استجلاب الألفاظ التي لا تناسب الواقع والمقام الذي يقال فيه الشعر، فهل كان يجهل ضرورة مراعاة مقتضى الحال؟ من المؤكد أنه لم يكن يجهل ذلك، وليس أدل على ذلك من وصيته للبحتري، وإن صحت نسبتها إليه، ففيها ما يخالف

---

(1) المصدر السابق، ١/٢٦٠، وانظر، ابن رشيق: العمدة، ١/٢٨٥.

(2) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٩.

المـــذهب الـــذي كان يسلكه في أشعاره، وفيها نصائح لو عمل بها هو لاختلفت آراء النقاد فيه اختلافاً جذرياً[1].

ولم يكتف أبو تمام -كما يرى القاضي الجرجاني- من محاولة تقليد القدماء في ألفاظهم، بـــل إنه أضاف إلى تعقيده اللفظي طلب البديع واتخذه هدفاً للتأليف الشعري، "فصار هذا الجنس فـــي شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلى بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر، والحمل على القـــريحة،.. وهذه جريرة التكلف"[2]. وربما هذا ما كان يطمح إليه أبو تمام من وراء سيره في هـــذه الأســـاليب التـــي لا تقدم المتعة للمتلقي إلا بعد إتعاب الفكر، فكأنه أراد أن يقاسمه القارئ بعـــض تعـــبه، فما ينتجه بعد تعب واستقصاء، لا بد أن يصل إلى ذهن القارئ، الذي يجب أن يرتقي إلى المستوى الذهني للمبدع. وشعره -في معظمه- تحدٍّ للفكر والذهن والمعرفة التي يجب أن يتسلح بها من يتناول شعره.

ويضيف القاضي الجرجاني إلى مجمل العناصر التي أوقعت أبا تمام في مصيدة التكلف مخالفـــته لطـــبعه، ما يؤدي إلى خلخلة واضطراب في الأسلوب الذي يصاغ به النص الشعري، وتظهـــر عليه علامات التكلف ومخالفة الطبع، يقول: "ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتـــباعه أن أحـــدهم بينا هو مسترسل في طريقته، وجارٍ على عادته يختلجه الطبع الحضري، فـــيعدل بـــه متـــسهلاً، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة، وجد قلقاً بينها نافراً عنها.. ومنه قول أبي تمام[3]:

لو حارَ مرتادُ المنّيةِ لـــم يجـــدْ إلا الفراقَ على النفوسِ دليلا

قالوا الرحيلُ، فما شككتُ بأنّهـــا نفسي من الدنيا تريدُ رحيـــلا

فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني، والوشي المنمنم، حتى يقول :

---

(1) انظر الوصية عند ابن رشيق: العمدة ٢/١١٤-١١٥، والقرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص٢٠٣.

(2) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٩.

(3) ديوان أبي تمام، ٣/٦٦، والرواية فيه: "لم يرد" بدلا من طلم يجد"، "عن الدنيا" بدلا من "من الدنيا".

للـــه درك أيُّ معــــبرِ قفـــرةٍ		لا يوحـــشُ ابنَ البيضةِ الإجفيلا

أو ما تـــراها لا تـــراها هزة		تشأىَ العيــونَ تعجرفاً وذميـــلاً

فنغض عليك تلك اللذة، وأحدث في نشاطك فترة"[1].

والحــق أن مـــن ينظر إلى الأبيات الأخيرة يظن أنها من قصيدة أخرى، أو أنها لشاعر آخــر، وبذا فإن أبا تمام لا يهمه الأثر النفسي الذي يطمح إلى إحداثه في المتلقي، فالأبيات تنقل ســامعها من عالم المتعة والإنصات إلى عالم مضطرب خالٍ من أي أثر للجمال والمتعة. وربما كـــان لانــتقال الشاعر من غرض إلى آخر أثر في تغير المعجم الشعري لديه، ولكن التغير لا ينبغـــي أن يكـــون على هذه الشاكلة، وبهذه الطريقة المقلقة التي تؤدي إلى التفاوت الواضح في أبيات القصيدة.

إن القاضـــي الجرجانـــي يدعـــو إلى التناسق والاستواء في القصيدة، ويرى أن التكلف والجري وراء التقليد، والبعد عن الطبع، يفقد القصيدة تماسكها وتناسقها وترابط أجزائها، ومن ثَمَّ يفقدها الكثير من قيمتها وتأثيرها في المتلقي. فعلى الشاعر "أن يوافق طبعه، ولا يتمرد عليه في قـــول الـــشعر، إذ الطـــبع هو الذي يكسو شعره بغلالة من الصدق، والمقصود بالصدق هنا هو الـــصدق الفني الذي يحمل فيه أسلوب الشعر طاقة الأداء الصادق المعبر عما في النفس"[2]، فإن فـــي مجافـــاة الطبع تعبير غير صادق عن التجربة الذاتية والرؤية الداخلية التي يحاول الشاعر التعبير عنها من خلال الشعر.

ويـــشير أبـــو هـــلال العسكري إلى الطبع والتكلف إشارة خفية، بعد أن أورد رأيه في الـــصناعة الشعرية التي يجب على الشاعر، إذا أراد أن يقول شعراً، أن يتبعها، ورأيه هذا يشبه رأي ابـــن طباطبا من قبله. فهو يقول: "ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء، سلساً سهلاً ذا طـــلاوة ورونـــق خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجّا ومتجعداً جلفاً. فإذا عملت القصيدة فهذبها

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.

[2] عامر فتحي: من قضايا التراث، ص ١٠٤.

ونقّحهـــا؛ بإلقـــاء ما غثّ من أبياتها، ورثّ ورذُل"[1]. فعبارة (تعلو الكلام) تدل على مدى قدرة الشاعر على امتلاك ناصية الكلام، وقدرته على تشكيله أنى شاء، بما يمتلك من الطبع، وأما أن يعلو الكلام على الشاعر، فهذا دليل على تكلف الشاعر وعجزه وعدم قدرته على الكلام إلا بعد جهـد ومكابـدة، إضافة إلى أن ما يصدر بعد هذه المكابدة لن يكون كلاماً سهلاً وذا طلاوة، بل سيكون كزّاً ومتوعراً، يفتقد إلى الحلاوة والسلاسة، ونص العسكري -كذلك- يؤكد صفة الصنعة للـشعر، إذ يجب على الشاعر أن ينقح شعره ويهذبه، ويخلصه من الشوائب التي رافقت مراحل تـشكله الأولـــى. وهـــو يقول في مكان آخر: "والكلام إذا خرج في غير تكلف وكدّ وشدّة تفكّر وتعّمل كان سلساً سهلاً، وكان له ماء ورواء ورقراق.. مثل قول الحطيئة:

همُ القومُ الذينَ إذا ألمّتْ   من الأيامِ مُظْلِمَةٌ أضاءوا[2]

ثم يقول: "ولا خير في شيء يأتي به التكلف"[3].

ويعـــرّف الباقلانـــي التكلف بخروج الشيء من غير مصدره وأهله، وهذا السبب يجعله غريباً عما يجاوره، يقول: "والشيء إذا صدر من أهله، وبدا من أصله، وانتسب إلى ذويه، سلم في نفسه، وبانت فخامته، وشوهد أثر الاستحقاق فيه، وإذا صدر من متكلف، وبدا من متصنع.. بان أثر الغرابة عليه، وظهرت مخايل الاستيحاش فيه، وعُرف شمائل التحيّر منه"[4].

ويبدو ابن رشيق أكثر تفهما لمفهومي الطبع والتكلف وما يتفرع عنهما ويرتبط بهما، إذ يميز بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع تمييزا يشي بمدى فهمه لهذين المصطلحين، وفهمه لماهــية الــشعر، والخطوات التي تمر بها عملية الإبداع الشعري. يقول: "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاســم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ١٣٩. وانظر المصدر السابق، ص ٤٣٨.

(2) المصدر السابق، ص ١٧١.

(3) المصدر السابق، ص ١٧٣.

(4) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٧٩-٢٨٠.

قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا، واستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف"[1]. فهو يشير إلى أن عملية الإنتاج الشعري تمر بمرحلتين، يستولي الطبع على المرحلة الأولى، وتأتي الصنعة في مرحلة تالية لتهذيب ما أنتجه الطبع، ولكنه يميز بين نوعين من التكلف، أحدهما تكلف القدماء أمثال زهير بن أبي سلمى، وتكلف المولدين، الذي يرى أنه جاوز الحد وخرج عن طبيعة الشعر.

ولابن رشيق رأي يسترعي الانتباه، فهو يقارن بين المطبوع والمصنوع من الأبيات الشعرية، ويفضل المصنوع- الذي يخلو من التكلف- على البيت المطبوع، لمعرفته أن البيت المصنوع يحتوي من عناصر الجمال مالا يحتويه البيت المطبوع. يقول ابن رشيق: "ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما"[2]. ولابد أن الشاعر عندما يتقن صنعته الشعرية يتنبه إلى عناصر جمالية لم يكن قد تنبه إليها أثناء إنتاجه الأولي للبيت الشعري، فيأتي تنقيح الشعر ليكسب البيت نوعا من الاكتمال الجمالي الذي يفتقده البيت المطبوع. إن التكلف يتعلق في بعض جوانبه باختلاف الصفات التي لا تناسب الموصوف، ولذلك علل ابن الرومي عدم إتيانه مثل بيت ابن المعتز:

فانظرْ إليهِ كزورقٍ من فضّةٍ   قدْ أثقلَتْهُ حمولةٌ من عنْبرِ

بقوله: "ذلك إنما يصف ماعون بيته[3]، وهذا يعني أن ابن الرومي لو عمد إلى مثل هذا التشبيه لكان متكلفا متصنعا، ومن ثَمَّ لن يكون شعره صادرا عن سجية وطبع.

لقد أدى تكلف الشعراء بالفنون البديعية، واتخاذها هدفا وأساسا في التعبير الشعري، إلى ابتعاد الشعر عن وظيفته الأساسية المتمثلة بالتعبير عن التجربة الذاتية، فتحول الشعر إلى حلبة

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ١٢٩/١

(2) المصدر السابق، ١٣١/١

(3) المصدر السابق، ٢٣٦/٢.

يتسابق فيها الشعراء ويتبارون في إظهار شغفهم وقدرتهم على التأليف في مختلف الفنون البديعية، إضافة إلى سباقهم المحموم في استحداث الكثير من فنون البديع، فلم تعد التجربة الشخصية تهمهم، ولم يعد المتلقي هدفهم، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: " وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليُفهِم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده"[1].

لقد كان النقاد المحدثون على معرفة بطبيعة الاستخدام المضطرب لهذه المصطلحات، لذلك حاولوا كشف ما حاق باستعمالها من غموض واضطراب، يقول عز الدين إسماعيل: "والمفهوم السائد للأدب أنه صنعة، وحين نقول إنه صنعة فإننا نحذر من التباس كلمة الصنعة بالتكلف، فليست الصنعة هي ما عرف بالتكلف؛ فنحن نقرأ أحيانا عبارة "تكلف الصنعة" مما يشعر بالتمييز بينهما، والصنعة قديمة في الشعر العربي، عرفها الجاهليون وحفلوا بها"[2]. وعليه فإن الصنعة تعتمد الطبع أساسا لها، بينما يمثل التكلف مجافاة للطبع والسليقة. إضافة إلى أنه يرى أن مذهب الصنعة هو الذي كان سائدا في الشعر العربي، على تفاوت بين الناس في الأخذ بهذا المذهب، ولم يبق لما سمي بالطبع إلا مجال محدود"[3]، وإنما التمايز في القدرة على إجادة هذه الصنعة بالاعتماد على الطبع السليم، أو في تكلف هذه الصنعة وإنتاج ما يتعارض مع الطبع والذوق السليم. "فالمتكلف مهما أجاد الصياغة، وأحكم الصنعة فلا يخفى ما بذله من المشقة، ليروض القول على منوال لم تهيئه له أدواته، فيغرب ويأتي بالعويص المتعقد الذي يشتت الفكر، ويضلل الفهم، ويكد الذهن دون الاهتداء إلى مرماه، وبهذا يفقد الصنعة فنيتها لأنها تظل فنية إذا ما صدرت عن طبع"[4].

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٩.

[2] إسماعيل، عزالدين: الأسس الجمالية، ص ١٤٧.

[3] المرجع السابق، ص ١٥٧.

[4] عصر، محمد: مفهوم الإبداع ، ص ٨٢.

لقد أبدى القاضي الجرجاني إعجابه الشديد بقصيدة المتنبي في وصف الحمى، ويبدو أن مصدر إعجابه بها اقتران الصنعة بالطبع، ومن اقترانهما يتولد الصدق في التعبير عن التجربة الإنسانية، يقول عن المتنبي بأنه" اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها فجاءت مطبوعة مصنوعة... وهذا القسم من الشعر هو المطيع المؤيس"[1]، بمعنى أن القليل من الشعراء الذين يستطيعون التوفيق بين الطبع والصنعة في أشعارهم، فلا يطغى أحدهما على الآخر، "فالشعر المطبوع ليس شعرا خاليا من ألوان الصور والمحسنات، وأن الطبع لا يعني الارتجال، وأن تنقيح الشعر لا يخرج عن الطبع، أو يعد وجها مناقضا له، بل هو مسؤولية الشاعر المجيد حتى يضمن لشعره كله السلامة والجودة والإتقان"[2].

وخلاصة القول فقد اعتبر النقاد العرب القدماء والشعراء القدماء –أنفسهم– الشعر صناعة ترتبط بالطبع ارتباطا عضويا، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ولابد للشاعر –لكي يستجاد شعره– أن يثقف أدوات هذه الصناعة لتهذيب طبعه، ولذلك أكد النقاد القدماء على أهمية الرواية في صقل الموهبة الشعرية لدى الشعراء، وأن الشاعر يفضل أصحابه بروايته لأشعار السابقين، بحيث تمثل هذه الأشعار المادة الأساسية في تنمية المعجم اللغوي لدى الشاعر، ووسيلة تعينه على البقاء في دائرة الشعر، "فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومراسا، ولا تكفي البداهة والارتجال ومجرد المعرفة اللغوية، وهذا ما أدى إلى القول إن الشعر ليس للجميع، وإنما هو مقصور على فئة خاصة"[3].

إن ما يحدد صفة الشعر من حيث الطبع والتكلف، إنما يكمن في قدرة الشاعر على اكتشاف "اللغة المثالية لكل شيء"[4]، ولذلك فإن الصنعة والتكلف لا يعنيان "الجهد والتحذلق، بل لا يعنيان العمل المتعب لشاعر بطيء ومحروم من الراحة، إن القول الموصوف بالتكلف هو

---

(1) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ١٢١.

(2) قصاب، وليد: الآراء النقدية في الموشح، ص ٢٧٤.

(3) أدونيس: الشعرية العربية، ص ٥٣.

(4) بن الشيخ،جمال الدين: الشعرية العربية، ص ٤٠.

ذلـــك الذي يتبع طريقا أطول قبل بلوغ المعنى المقصود. إنه يستهلك ذاته في المنعطفات ويتيه ويفقــد الفعالـــية، مـــثقلا بالصور من كل نوع. وهو لا يختار الكلمة الأكثر ملاءمة، والصيغة الأنسب والأشد فعالية، أو الصور الأقرب إلى الواقع"[1].

د- ماهية الشعر بين الوضوح والغموض: (اللذة وتأجيل اللذة)

اســـتأثرت مـــسألة الوضوح والغموض باهتمام النقاد العرب في مختلف العصور، وقد جاءت آراؤهم فيها متباينة بشكل واضح، متأثرة بعوامل متعددة، لعل من أبرزها العامل الزمني، والعـــوامل الدينية المتعلقة ببيان القرآن وفصاحته، وارتبط بعضها بعوامل حضارية وما أحدثته من أثر في طريقة التفكير لدى العرب، خاصة ما يتعلق منه بالتفكير المنطقي والفلسفي الذي نتج عـــن الاخـــتلاط الحـــضاري بين العرب وغيرهم، واليونان خاصة. وساهمت مسألة الشفاهية والتدوين في تلقي الشعر، بقدر واضح من الأثر في ترسيخ معايير الوضوح والغموض.

وإذا كـــان العامـــل الزمني من أهم العوامل المؤثرة في تباين المعايير النقدية لدى النقاد العـــرب، فسيكون من الضروري اتخاذ التطور الزمني وسيلة لتوضيح آراء النقاد والشعراء في مـــسألة الوضـــوح والغمـــوض، إلا مـــا دعت الحاجة إلى خلافه. وسيتم الحديث عن الوضوح والغموض فيما يتعلق بالتراكيب اللغوية، وعناصر هذه التراكيب من لفظ ومعنى وصياغة.

إن الإشـــارة إلـــى أن انتشار الكتابة والقراءة في العصور الأدبية المتقدمة، وخاصة في العـــصر الجاهلي، كان ضئيلا، مقارنة مع العصور التي تلته، وأن معايير الشفوية كانت تحتل النصيب الأكبر ضمن المعايير النقدية، يسوق إلى الحديث عن معايير الشفوية، التي كانت تعتمد الـــنطق والسماع وسيلتين أساسيتين في قراءة النص الأدبي القديم ونقده وحفظه. وإذا كان الأمر كذلك، فكان من الطبيعي أن يشترط النقاد والأدباء معايير تتعلق بوضوح التراكيب وما تتضمنه من ألفاظ ومعان وأساليب، حتى يسهل النطق بما يبدعون من أشعار من جهة، وحتى تصل هذه

---

[1] المرجع السابق، ص ٤٠.

الأشعار واضحة إلى أسماعهم من جهة أخرى، فمعاييرهم النقدية في معظمها تعتمد السماع وسيلة لها، لذلك فإن معظم الأحكام الصادرة ستكون متعلقة بذوق المتلقي ومعتمدة-في معظمها- على مدى ملاءمة هذه الأشعار لسمعه، ومدى قدرتها على إحداث الأثر في هذا السمع، بما تحتويه من سهولة ووضوح في الألفاظ والتراكيب والإيقاع الموسيقي والقافية.

ولما شاع تدوين الأعمال الأدبية، أصبح الناقد يتعامل مع نص مكتوب يجيل فيه فكره وخاطره ويبحث فيه عن مواطن الجودة والرداءة، ما أدى إلى اختلاف واضح في طبيعة المعايير النقدية التي وجهت لمحاكمة النص الشعري، ولم يعد السماع والمشافهة الوسيلة الأساسية في النظر إلى البناء الشعري، وعليه فإن الأحكام الانطباعية المرتبطة بالسماع أخذت تتراجع شيئا فشيئا أمام الأحكام المعللة التي أفرزتها طبيعة التطور المتمثلة بالتدوين، وقد يوحي هذا الكلام بانقضاء معايير وإحلال أخرى مكانها، وليس الأمر كذلك، إذ إن معايير الشفوية ظلت تسير جنبا إلى جنب مع المعايير الكتابية.

لقد وصف ابن سلام الجمحي الفرزدق بأنه كان " يداخل الكلام"(1)، مبينا قصدية المداخلة، "فقد كان ذلك يعجب أصحاب النحو"(2). إن مداخلة الكلام تشير إلى شدة تعلق لفظه بعضه ببعض، مما يؤدي إلى صعوبة في تمييز حدود الألفاظ والدلالات التي تنطوي عليها، ويضرب ابن سلام مثالا على تداخل الكلام، ببيت الفرزدق الذي سيصبح من أشهر الأبيات الشعرية في الكتب النقدية لدى العرب، وهو قوله في مدح إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك:

وأصبح ما في الناس إلا مملَّكاً   أبو أمِهِ حيٌّ أبوهُ يقاربُهْ(3).

---

(1) طبقات فحول الشعراء ٣٦٤/١

(2) المصدر السابق ٣٦٤/١

(3) انظر موقف النقاد من هذا البيت في: طبقات فحول الشعراء ٣٦٥/١، الكامل، ١٨/١، الموشح، ص١٣٧، الوساطة، ص٤١٦، الصناعتين، ص١٦٢، العمدة، ٢٦٦/٢-٢٦٧، أسرار البلاغة، ص٢٠، سر الفصاحة، ص ١٠١، المثل السائر، ٣٠٦/١، منهاج البلغاء، ص ١٨٧.

ويكمن موطن الغموض والتعقيد في لجوء الفرزدق إلى التقديم والتأخير، وتتابع الضمير، بحيث أصبح من الصعوبة بمكان معرفة العائد عليه في كل ضمير من الضمائر التي تضمنها الشطر الثاني من هذا البيت. إن اتصاف هذا البيت بالتداخل جعله دليلا على غموضه وتعقيده، ورفضه من النقاد الذين أطلقوا عليه صفات العيب، لأنه خالف معيار الوضوح الذي ينبغي أن يكسون عليه الكلام "إذا كوّن من مفردات دقيقة في معناها، ثم ركب بعضها بجوار بعض تركيبا ترضى عنه قواعد النحو رضا كاملا، ولم يشتد اتصال بعضه ببعض اتصالا وثيقا"[١].

وقد سمى ابن سلام تداخل الكلام "المعاظلة" في معرض حديثه عن تفضيل عمر بن الخطاب لزهير بن أبي سلمى لأنه كان لا يعاظل بين الكلام[٢].

لقد ركز الجاحظ على الوضوح في العمل الأدبي، انطلاقا من إيمانه بالوظيفة الإفهامية التي ينطوي عليها النص الشعري، وأن الكلام موجه إلى متلقٍ، يفترض أن يفهم الكلام فيحدث الأثر النفسي المرجو منه. والجاحظ من أعداء الغموض: يعيب كل شعر فيه غموض وتعقيد، ويرى أن الغموض مدعاة لإسقاط قيمة الشعر، ويورد قول بشر بن المعتمر(ت٢١٠هـ) "إياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك"[٣] وهو يرى أن الوضوح أساس في بلاغة الكلام وفصاحته، حيث يقول: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[٤]، حيث يشير إلى ضرورة الوضوح في اللفظ والمعنى ليحدث الكلام أثره في المتلقي، إذ إن تأخر أحدهما (اللفظ أو المعنى) في الوصول إلى المتلقي دليل على غموض الكلام وتعقيده.

---

(١) بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي، ص ٤٧٢.

(٢) انظر، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ٦٣/١، وانظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٤، والعسكري: الصناعتين، ص ١٦٢، الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٩٨، وابن رشيق: العمدة، ٩٨/١.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٦/١، وانظر السابق، ١٣٧/١.

(٤) المصدر السابق، ١١٥/١.

ويبدو الجاحظ دقيقا في استخدام مصطلحاته فيما يتعلق بمسألة الوضوح والغموض، فهو يـــشير إلى التعقيد والتوعر في معرض القدح وإظهار العيب الذي يعتري الكلام، ولكنه يستخدم مـــصطلح الغـــريب والغرابة للإشارة إلى الأثر النفسي الذي يحدثه الكلام في المتلقي، المتمثل بالتعجيب والاستطراف. إذ يرى "أن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فـــي الـــوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[1]، فيعتبر إغراب الكلام وإخراجه من غير مكانه مدعاة لجمال الكلام وحلاوته وأشد تحريكا لذهن المتلقي وتأثيرا به، وهي غاية أساسية في الشعر يسعى الشاعر إلى تحقيقها، لعلمـــه "أن الـــناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفـــيما تحـــت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ"[2]، ولـــيس ذلـــك إلا لأن الغريب يستفز إحساس المتلقي، ويدفعه إلى التفكير. وربما أشار الجاحظ بالغرابة وإخراج الشيء من غير معدنه إلى التشكيل الاستعاري الذي يقوم بهذه المهمة ويضطلع بهذا الدور، وما لا شك فيه أن الاستعارة من أهم العناصر المكونة للشعر التي تقوم بقلقلة الوعي الذهني لدى المتلقي، بما تتضمنه من نقل وعدول عن الأصل اللغوي.

وقـــد رأى ابـــن قتيـــبة رأي الجاحظ قبله، إذ عبر عن تفضيله الكلام الواضح، الذي لا تشوبه عيوب التقعير والتشديق والتعقيد، يقول: ونستحب له أن يدع في كلامه التقعر والتعقيب[3].

أمـــا غـــرابة المعنى فهي– لديه– من أسباب الاختيار والحفظ، إذ يرى أن الشعر يختار ويروى لغرابته، ويمثل على رأيه هذا بأبيات لمجوسي يقول فيها:

وإنّكَ سيدُ أهلِ الجحيمِ ... إذا مـــا تردّيتَ فيمنْ ظَلَمْ
قرينٌ لهامانَ في قعرِها ... وفرعونَ والمكتنى بالحكمْ[1]

---

(1) المصدر السابق، ١/٨٩–٩٠.

(٢) المصدر السابق، ١/٩٠.

(٣) انظر، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، حققه وضبط غريبه محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ط٤، ١٩٦٣، ص١٢.

وإذا كانـــت الغـــرابة والطـــرافة دليلاً على جودة الكلام وقدرته على التأثير في المتلقي وتحريك فكره، وطريقة من طرق التشكيل الشعري – لدى الجاحظ– فإنها، لدى ابن قتيبة، وسيلة مـــن وســـائل الظـــرف والمسامرة، يتناقلها الناس لما فيها من مفارقة انبنت على صدورها من مجوسي.

ويمـــيل المبرد إلى الوضوح، ويراه معيارا يمكن أن يحكم من خلاله على جودة الشعر، وقـــد انبـــثق تفـــضيله للوضوح من إيمانه بالتطور اللغوي، وأن اللغة كائن حي يتطور بتطور الأزمنة، فيعلق على بيت الشاعر:

والشيبُ ينهضُ في السّوادِ كأنّهُ ليلٌ يصيحُ بجانبيهِ نهارُ

بقـــوله: "فهذا أوضح معنى وأغرب لفظ، وأقرب مأخذ وليس لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان عهـــد يهتـــضم المصيب"[٢]، لقد كان المبرد يعي وعيا تاما ضرورة الملاءمة بين اللغة الشعرية ومتطلبات العصر، لذلك فهو يورد أبياتا شعرية يرى أنها "أشكل بالدهر"[٣].

إن النـــزعة العقلـــية التي سيطرت على ابن طباطبا العلوي جعلته يفضل الوضوح على الغمـــوض، وأدت بـــه إلـــى أن يكـــره الغمـــوض، ويسم الشعر الذي يتصف به بسمة الغثاثة والاستكراه، وسماها الأبيات المتفاوتة النسج[٤]، حيث أورد أبياتا كثيرة تتسم بالغموض الناتج عن التقديم والتأخير الذي يحول دون وصول الرسالة إلى المتلقي ويعلق عليها بقوله:"فهذا هو الكلام الغث المستكره الغلق..فلا تجعلنّ هذا حجة ولتجتنب ما أشبهه"[٥]، وقد يعطي هذا النص انطباعا بأن ابن طباطبا –بحكم نزعته العقلية– يرفض الغموض بأنواعه، وليس الأمر كذلك، فهو يميز بـــين الغموض الناتج عن رداءة التركيب وما يعتريه من تعقيد ناتج عن التقديم والتأخير، وبين الغمـــوض الـــناتج عـــن الكناية والتعريض، وما له من أثر في استفزاز المتلقي وتحريك خياله وفكـــره، ويـــرى أن هـــذا الغمـــوض أبلغ من التصريح بالعبارة، يقول: "ومن أحسن المعاني

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٨٦/١.

(٢) المبرد: الكامل، ١٨/١.

(٣) انظر المصدر السابق، ٢٣٣/١.

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٤٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٤٣، وانظر الأبيات، ص٤٠-٤٣.

والحكايـــات فـــي الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون في خفائــه أبلـــغ قي معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه"[1]، ويشير ابن طباطبا إلى أن اســتخدام الــشاعر للمجــاز- بعناصره المختلفة- يكسب الشعر بلاغة تفوق الاستخدام العادي للغة،ويحــدث أثــرا كبيرا في المتلقي، ويحقق الغاية المرجوة من الشعر في إحداث اللذة، "عن طــريق ربطه بين المجاز الشعري واللمحات الفنية التي تجبر القارئ أو المتلقي على الانجذاب والــتفاعل مــع الــشعر، وتستفز ذهنه وأحاسيسه معا"[2]، وهو لأجل ذلك يدعو الشاعر إلى أن يضمن شعره "غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات"[3]، لمعــرفته الأثر الذي تحدثه مثل هذه الغرائب الناتجة عن الاستخدام المجازي للغة، وهي نظرة تدل على وعي بحقيقة الشعر، ومقدرة الإيحاء على أن "تثير الحلم وتترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج؛ لهذا يستقبح بعض الشعر التعليمي لأنه يقول لك ما يجب أن تستنتجه "[4].

وعــد قدامة بن جعفر الغموض في الشعر من العيوب التي تنقص من قيمته وتحط من قــدره، فعرفه بأنه "أن يركب الشاعر فيه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذا وذلــك هــو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته له، وتنكبه إياه"[5]. فاستعمال الشاذ من الكلام يؤدي إلى استغلاق النص على قارئه، ويحول دون تحقيق غاية الشعر المرتبطة بالأثــر الذي يحدثه في المتلقي، وقد ساهمت النظرة المنطقية في أحكام قدامة وممارساته النقدية فــي تفضيله الوضوح على الغموض والتداخل، ولهذا السبب رفض استخدام الشاعر للاستعارة

---

(1) المصدر السابق، ص ١٧.

(2) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، إربد- الدمام، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، مكتبة المتنبي، ط١، ٢٠٠٣، ص ٧١.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢١.

(4) غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ٩٦.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٢.

البعـــيدة، وقـــرنها بالمعاظلة[1]، لأنه رأى بعد الاستعارة يؤدي إلى استغلاق الفهم على المتلقي، ولكن الآمدي نبه إلى هذا الغلط الذي وقع فيه قدامة[2].

ولعـــل الآمـــدي من أوائل النقاد العرب الذي استخدموا مصطلح الغموض في الشعر[3]، وعـــده ممـــا يعيب الشعر بسبب ما يحدثه من استغلاق في النص، وذلك في معرض حديثه عن طرفي الخصومة بين أبي تمام البحتري، فهو يقول: "لميل من فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفـــظ.. وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلـــى اســـتنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء هم أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة"[4]، وإذا كـــان الآمـــدي من أنصار البحتري، فإنه ليس من الغريب أن يؤثر الوضوح في الشعر ويفضله علـــى الغموض، ويعده من سوء التأليف، لذلك يقول: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفـــظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى [طول] تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظْم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقـــا حتـــى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن.. وذلك مذهب البحتري"[5]. ويدل النص دلالة واضحة أن الآمدي لا يعارض أن يكون المعنى دقيقا في نفسه، ولكنه يرى أن دقة المعنى تحتاج لمـــا يناســـبها مـــن الألفـــاظ. ويبدو اهتمام الآمدي بالمتلقي واضحا، لذلك يؤثر الوضوح على الغمـــوض، فـــيقول: "وكل ما دنا من المعاني من الحقائق، كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة[6]. يقول الآمدي معلقا على بيت أبي تمام:

يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزّياً   خاضَ الهوى بَحْرَي حِجاهُ المُزْبدِ

---

(1) المصدر السابق، ص ١٧٤.

(2) الآمدي: الموازنة، ٢٩٣/١.

(3) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، ص ١٢٧.

(4) الآمدي: الموازنة، ٤/١.

(5) المصدر السابق، ٤٢٥/١.

(6) المصدر السابق، ١٥٧/١.

"فجعـــل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزيا، والتعزي موصلا به "خاض الهوى" إلى آخر البـــيت، وهـــذا غايـــة ما يكون من التعقيد والاستكراه"[1]، فما يريده الآمدي أن يعرض المعنى بأسلوب يوافق أذواق المتلقين، ومن الواضح أن هذا البيت وكثير من الأبيات التي أوردها تخلو مـــن الانـــسياب الشعري الذي يحدث الأثر في المتلقي، فالبيت يبدو كأنه من الألغاز التي يحار السامع في معناها والتجربة التي يحملها ويعبر عنها الشاعر فيه.

ويـــشير أبـــو علـــي الحاتمـــي إلى صفات الكلام البليغ، مؤثرا الوضوح السهولة على الغموض والتعقيد، على الرغم من أنه أشار إلى نوع من الغموض المستحب، الذي لا يتعارض مع سهولة اللغة والصياغة، في قوله: "فإن أشرف الكلام ما سهل سبيله، وقرب مأخذه"[2]. ولكنه يـــتحدث في الفقرة نفسها عن صفات هذا الكلام بأنه "ما اكتفى بالوحي والإشارة"[3]، حيث يشير كلامـــه الـــسابق إلـــى أن تفضيله الكلام الواضح لا يعني أن يخلو من عناصر الجمال المتمثلة بالاستخدام المتميز للغة والابتعاد عن الكلام العادي المبتذل.

ويذكر القاضي الجرجاني أمثلة على المختل المعيب والفاسد المضطرب من الشعر الذي يتـــصف بالغمـــوض، بحـــيث يحتاج معه المتلقي إلى إعمال الفكر والغوص في أعماقه لمعرفة دلالاتـــه ومعانيه. "فمن الشعر غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعضه بالدراية، ويحـــتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر – وبعد الغوص"[4]، وهو شعر يحتاج إلى طبقة خاصة من القرّاء تتميز بالفطنة وصفاء القريحة إضافة إلى "صحة الطبع وإدمان الرياضة"[5]، ومن المؤكد أن نصّا شعرياً يتصف بهذه الصفات لا يمكن أن يكون موجهاً لـــشرائح الناس كافة، بل إن الشاعر يختار لنصه ما يناسبه من الوضوح والغموض حسب الفئة التـــي يريد توجيه خطابه إليها. فالشعر الغامض يحتاج إلى فئة متميزة من القرّاء ترتقي بعقلها

---

(1) المصدر السابق، ٢٩٦/١، وانظر، المصدر السابق، ٢٩٥/١.

(2) الحاتمي: حلية المحاضرة، ١٢٣/١.

(3) المصدر السابق، ١٢٣/١.

(4) الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٤١٣.

(5) المصدر السابق، ص ٤١٣.

وفكـــرها وتجاربها وثقافتها إلى مستوى هذا الشعر، الذي لا يعرض نفسه وإنما يطلب من يفك مغاليقه ويسبر أعماقه.

لقــد كـــان القاضي الجرجاني من المؤسسين لعمود الشعر العربي القديم، لذلك كان من الطبيعي أن يفضل الوضوح، حيث يرى أن أقل الناس حظاً في صناعة الشعر من كان همه أن "يجــد معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل فيه مستنبطه"(١). لذلك فهو يرفض إدخال الفلسفة إلى الشعر، بحيث يتحول الشعر إلى مادة للجدل والقياس والمحاجة، ما يؤدي إلى وقوع التعقــيد فــيه. لــذلك فهو يرى أن الشعر "لا يحبب إليه النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة"(٢). إن الغموض الذي يمقته القاضي الجرجاني هو الذي يسعى إليه الشعراء سعياً ويجعلونه أكبر همهــم، ظنّاً منهم أنه يحقق وجودهم ويبين قدرتهم، وليس الأمر كذلك، فالغموض يشين الشعر ويحــط مــن قــدره إذا لــم يستحق الجهد الذي يبذله المتلقي في استخراجه وتكبد عناء تعقيده واستغلاقه، لذلك فهو يعلق على بيت المتنبي:

وفاؤُكُما كالرَّبْعِ أشْجاهُ طاسمُهْ   بأنْ تُسعدا والدمعُ أشفاهُ ساجمُهْ

بقوله: "ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة، والتعقيد المفرط، فيشك أن وراءها كنزاً من الحكمة، وأن فــي طيها الغنيمة الباردة؛ حتى إذا فتشها، وكشف عن سترها، وسهر ليالي متوالية فيها حصل على أن "وفاءكما يا عاذليّ بأن تسعداني إذا درس شجاي، وكلما ازداد تدارساً ازددت له شجواً، كمــا أن الربع أشجاه دارسه. فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع... ويشحّ عليها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم"(٣). وهذا يعني أنه لا يعارض الغموض إلا مــا كـــان بــلا طائل وبائن التكلف، وفيما سوى ذلك فإنه يعتبر الأبيات التي يكتنفها الغموض المستحب أبياتاً ذات قيمة عالية، بحيث يشكل الغموض قيمة فنية، لذلك يقول في أبيات المعاني:

---

(١) المصدر السابق، ص ٤١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٨.

"وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لــم تكــن إلا كغيــرها مــن الــشعر"[1]. إنه يمقت الغموض الذي يتسبب به ضعف التركيب والضرورات التي يتمحلها الشاعر للتعبير عن معناه، كالتقديم والتأخير والحذف والزيادة، فيجتمع فــي البــيت الواحد ركاكة التركيب وتعقيده وغموض الدلالة واستغلاقها، إضافة إلى ما تحدثه ركاكة التركيب في فساد الإيقاع والموسيقى المرتبطة بانسياب الألفاظ وتلاحمها.

ويبدو أبو هلال العسكري متميزاً في استخدامه المصطلحات المتعلقة بالغموض والتعقيد، علــى الــرغم من أن استخدامه لها قد يوقع في الحيرة، إذ إنه يفضل الوضوح تارة، والغموض أخــرى، لــذلك ينبغــي التعامل مع مفرداته بتركيز وروية، حتى لا يؤخذ كلامه على التناقض والتخبط. يقول أبو هلال العسكري: "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفــوا علــى معــناه إلا بكــدّ، ويستفــصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويــستحقرون الكــلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً؛ ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً، وأعزّ مطلباً؛ وهو أحسن موقعاً، وأعذب مستمعاً"[2]. وأجود الكلام لديه ما يكون "جزلاً سهلاً، لا ينغلق معــناه، ولا يــستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً، ومتوعراً متقعراً"[3]، فهو يصف من يــستجيدون الغريب بالجهل، ما يوضح رأيه المتمثل في استجادة الكلام الواضح السهل الجزل، الذي لا تشوبه شوائب التعقيد والتقعر، ويورد ما عابوه على أبي تمام في قوله[4]:

والمجدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ   يرضى المعاشرُ منْكَ إلاّ بالرِّضا

لشدة اتصال الكلام بعضه ببعض اتصالاً حال دون وضوحه[5].

ولكــنه يــرى -في مقام آخر- أن الشعر الذي لا يسترعي جهدا، ولا يحتاج إلى بعض المعاناة في فهمه هو شعر رديء، فيقول: "ما كان لفظه سهلا، ومعناه مكشوفا بينا فهو من جملة

---

(1) المصدر السابق، ص ٤١٦.

(2) العسكري: الصناعتين، ص ٦٠.

(3) المصدر السابق، ص ٦٧.

(4) ديوان أبي تمام، ٣٠٧/٢، والرواية فيه: فالمجد.

(5) انظر، العسكري: الصناعتين، ص ٤٦.

الـرديء المـــردود"[1]. إذ يرى أن انكشاف المعنى ووضوح مقصدية الشاعر سبب في رداءته، لأنه يغلق الباب أمام التأويل والقراءة، وبذا يفقد الشعر جانبا من أهميته ووظيفته المتمثلة بقدرته علـــى إحـــداث الأثر في المتلقي، بعد أن يتصارعا ويكتشف المتلقي بعض أسراره التي تختفي وراء صـــياغته وتراكيبه. فالعسكري يريد من الشعر "المطمع الممتنع، البعيد في قربه؛ الصعب فـــي سهولته"[2]، إذ يؤكد –مرة أخرى– على أن الشعر الجيد يتمثل في الاستخدام المتميز للغة، فالغمـــوض الـــذي يـــريده فـــي الشعر ما لم يكن ناتجا عن استعمال الغريب أو رداءة التركيب وتعقيده، بل الغموض الذي يتمثل بالاستخدام الواعي للغة العادية، الذي يفاجئ المتلقي بما يخفي من دلالات وعناصر جمالية في مضمونه وطريقة صياغته وبنائه، الغموض لديه مغاير للتعقيد والتوعـــر الـــذي يـــؤدي إلى استغلاق المعنى، "فالتعقيد والإغلاق والتقعير سواء وهو استعمال الوحشي، وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض حتى يستبهم المعنى"[3].

إن مـــسألة اســـتجادة الواضح أو الغامض من الكلام نسبية، كما يبينها الباقلاني، وهي مـــسألة يعـــتمد فيها على الذوق الإنساني، وهو ذوق يتأثر بعوامل كثيرة ترتبط بثقافة الإنسان، وغايـــته من الغموض أو الوضوح بما يخدم آراءه ومبادئه واعتقاده، "لأن من أهل الصنعة من يختار الكلام المتين، والقول الرصين، ومنهم من يختار الكلام الذي يروق ماؤه.. ويكون قريب المتناول، غير عويص اللفظ، ولا غامض المعنى، كما [قد] يختار قوم ما يغمض معناه، ويغرب لفظـــه"[4]، كما هو الحال في اختيارات المفضل الضبي الذي كان يختار الوحشي والغريب من الكلام لميله إلى ذلك الفن[5]؛ فهو عالم لغوي، وكان تسابق اللغويين في معرفة الغريب وتفسيره أمرا معروفا، فراجت أسواق الغريب والوحشي.

الباقلانـــي ممـــن يؤثرون الوضوح في الكلام انطلاقا من موقفه المتأثر بالقرآن الكريم، لـــذلك يخاطـــب المتلقي قائلا: "ولا يشتبه عليك الوحشي المستنكر، الذي يروع السمع، ويهول

(1) المصدر السابق، ص ٦٤.

(2) المصدر السابق، ص ٦١.

(3) المصدر السابق، ص ٤٥.

(4) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١١٣-١١٤.

(5) انظر، المصدر السابق، ص ١١٦.

القلــب، ويكــد اللــسان، ويعبس معناه في وجه كل خاطر"[1]؛ لأن هذا الكلام- بنظره- يخالف الوظــيفة التــي وضـــع الكلام من أجلها، وهي الإفهام، "فهذا الكلام مجانب لما وضع له أصل الإفهــام، ومخالف لما بني عليه التفاهم بالكلام. فيجب أن يسقط عن الغرض المقصود، ويلحق باللغز والإشارات المستبهمة"[2]. لذلك فهو يفضل البحتري "لقلة تعقد قوله"[3].

لقــد أقــام المرزوقــي عمود الشعر العربي على أساس من الوضوح والبيان، فمعظم عناصــــر عمود الشعر كالوصف والتشبيه والاستعارة تعتمد في شروطها على وضوح أطرافها وتناسبها.

ويـــدل رأيه في هذه المسألة على وعي تام بماهية الغموض، والوظيفة التي يؤديها في النص الشعري، فقد بين سبب وقوع الغموض في البيت الشعري، الذي يقيد في الشاعر بمساحة زمنــية محـــددة، يفترض فيه أن يعبر- من خلاله- عما يجول في فكره من مشاعر وأحاسيس وأفكـــار، لـــذلك ينبغـــي علـــيه أن يحـــسن التـــصرف فـــي هـــذه المساحة، يقول المرزوقي: " فلمـــا كـــان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قـــصيدته بيـــتا بيـــتا، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفصل في أكثر الأحوال في المعنـــى، وأن يـــبلغ الـــشاعر في تلطيفه والأخذ في حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضــــه وخفائه حدًّا يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة اســـتخرجها"[4]. إنه على وعي تام بأهمية الغموض في النص الشعري، والأثر الذي يحدثه في المتلقـــي عند اكتشافه، فالغموض يشعره باللذة والتعجب، ويحثه على إجالة الفكر للحصول عليه والظفر به.

وعلـــى الرغم من أن ابن رشيق القيرواني كان جامعا لآراء السابقين في كتابه " العمدة" إلا أن عـــدم تعليقه على آرائهم يعد من قبيل الموافقة، لذلك يمكن اعتباره من أنصار الوضوح،

---

(1) المصدر السابق، ص ١٨٠.
(2) المصدر السابق، ص ١٨٠.
(3) المصدر السابق، ص ٢٤٣.
(4) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ١/١٨-١٩.

حيث يطلب من الشاعر "أن يلتمس من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحا جليا يعرف بديًا"[1]، معتمدا في رأيه هذا على أقوال السابقين الذين قالوا: "شر الشعر ما سـئل عـن معناه"[2]، فهو يرى أن النص الشعري وسيلة الاتصال بين المبدع والمتلقي، ولذلك يحاول أن يبعد عن هذه الوسيلة ما من شأنه أن يحول دون وصولها إلى المتلقي، فغموض الشعر وتعقـيده مـن المسائل التي تحول دون ذلك. وخاصة إذا كان هذا الغموض والتعقيد في مطلع القصيدة، فهو -في رأيه- "أول العي ودليل الفهة"[3]، يؤدي غموضه إلى رفض تلقيه أو تشوهه، ويتـسبب فـي إخفاء عناصر الجمال الموجودة فيما تبقى من أبيات القصيدة. ومن ذلك ما عابه دعبل الخزاعي -ووافقه عليه ابن رشيق- على ديك الجن في قوله:

كأنّها ما كأنَّهُ خَلَلُ الخـــ ... لَةِ وَقْفَ الهَلُوكِ إذ بَغَمَا

حـيث قال له دعبل: "أمسك، فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليك"[4]، وبين ابن رشيق وجـوه القـبح في هذا البيت في قوله: "لعمري ما ظلمه دعبل، ولقد أبعد مسافة الكلام، وخالف العـادة، وهذا بيت قبيح من جهات: منها إضمار ما لم يذكر قبل، ولا جرت العادة بمثله فيعذر، ولا كثـر اسـتعماله فيشتهر..." [5]، ولكن رأيه هذا لا يعني أنه يرفض الغموض، فهو يرى أن اتـساع المعنـى وقوة إيحاء اللفظ يؤديان إلى تعدد القراءة للبيت الشعري، وهذا التعدد لا يوفره البـيت الـشعري إذا كـان معناه واضحا، ومقصد الشاعر فيه محددا. يقول ابن رشيق في باب الاتـساع: "وذلك أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحـتمال اللفـظ وقوته واتساع المعنى"[6]، فالقراءة التأويلية لا يوفرها وضوح النص، فمجالها الغموض المقصود.

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ٢٠١/١.
(2) المصدر السابق، ٢٠١/١.
(3) المصدر السابق، ٢١٩/١.
(4) المصدر السابق، ٢٢٠/١.
(5) المصدر السابق، ٢٢٠/١.
(6) المصدر السابق، ٩٣/٢.

ويمـــثل عبد القاهر الجرجاني تتويجا لجهود النقاد في قضية الغموض والوضوح، حيث تـــبدو آراؤه أكثـــر تحديـــدا للفرق بين الغموض والتعقيد، وأكثر عمقا في فهم الوظيفة المناطة بالغمـــوض، باعتـــباره جهدا مقصودا وموجها من الشاعر، وليس عملية اعتباطية لا تقوم على مقـــصدية واضـــحة. يقول عبد القاهر الجرجاني في الفرق بين الغموض والتعقيد: " هذا، وإنما يـــزيد الطلب فرحا بالمعنى وأنساً به، وسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلا، فأما إذا كنت معـــه كالغـــائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالـــضد مما بدأت به"[1]، وهذا النوع من المعاني الغامضة توهم القارئ بأن وراءها ما يستحق الجهـــد والمغامرة، ولكنها- في حقيقتها- لا تستحق عناء القراءة، فغموضها إنما كان ناتجا من تعقيد التراكيب والألفاظ؛ لذلك يرى أن " أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يورق لك، وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ، وذهابه في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإغراب في طريقه، ويضل في تعريفه كقوله:

ثانيه في كَبِدِ السّماءِ، ولم يكنْ　　　لاثنينِ ثانٍ إذْ هما في الغارِ[2]

فهو يرى أن هذا البيت يكتنفه الغموض والتعقيد من جهة تركيبه وترتيب ألفاظه وحسب، وربمـــا لا يكون وراء هذا التعقيد كبير معنى، فهو يؤدي إلى إحداث أزمة بين القارئ واللغة[3]، فهو يحاول استنطاق دلالاتها وإيحاءاتها من أجل الوصول إلى عمق النص وفك مغاليقه.

إن الإغـــراق فـــي الغموض يؤدي إلى التعمية على القارئ، ومهما كان القارئ متميزا وقادرا على خوض غمار معركته مع النص، فإنه سيقف حائرا أمام نص ليس فيه إلا الغموض، فالقـــارئ يحتاج إلى ما يضيء طريقه أثناء ولوجه إلى داخل النص. وفي ذلك يقول عبد القاهر

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٤٢.

(2) المصدر السابق، ص ١٤٢-١٤٣.

(3) انظر، قطوس، بسام: تمنع النص متعة التلقي ضمن كتاب النقد والممارسات النقدية، إشراف عز الدين إسماعيل، الجيزة، دار المنار العربي، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٥٧.

الجرجاني: " فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله.. فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

فإنّ المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

وقول النابغة:

فإنّكَ كالليلِ الذي هو مُدركِي وإنْ خِلْتُ أنَّ المنْتَأى عنْكَ واسعُ[1].

إن عبد القاهر الجرجاني ينشد النص الراقي، الذي يحكم فيه صانعه أسرار صنعته، كما أنه ينشد القارئ الراقي الذي يستطيع أن يسمو إلى رقي النص ، ويكون قادرا على فك مغاليقه التي نشرها الشاعر هنا وهناك، بحيث يصبح القارئ مشاركا في بناء النص الأدبي. فالغموض المتقن يجذب القارئ إليه ويمنحه الشوق إلى ملاحقته، بعكس النص المعقد الذي يتسبب صاحبه في أن "يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرتك ، وشعب ظنك، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"[2].

ويدرك عبد القاهر الجرجاني أن غرابة النص وغموضه جزء أساسي من تكوين النص ووجوده، وربما كان غموض النص سببا في سموه واستمرار وجوده، لذلك يرى أن "الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي بالحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق... وهنا يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدى في اختراع الصور ويعيد"[3].

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٣٩-١٤٠، وانظر ص ١٤١، تعليقه على أبيات شعرية لا تحتاج قدرا كبيرا من كد الذهن.

(2) المصدر السابق، ص ١٤٧.

(3) المصدر السابق، ص ٢٧٢.

إن علاقة الإبداع بالغرابة علاقة وثيقة وعضوية، فلا وجود لأحدهما بمعزل عن الآخر، فالغـرابة تعتبر " أدق الوسائل الإبداعية إظهارا لذكاء المبدع وفطنته وبراعته في خلق العلاقات التـي تخرج المعاني المجردة مخرجا فنيا، وتحرر الألفاظ المفردة من دلالتها المعجمية وتكسبها دلالات جديـدة تقتـضي مـن المتلقي فض معمياتها، وتقريب غرائبها، والوقوف على صواب تأليفها، ولا يتم ذلك إلا بالتلطف والتأول، وتوسيع الخيال..." [1].

ويـربط عـبد القاهـر الجرجانـي بين الفصاحة والغموض، إذ يعتبر الغموض أساسا للفصاحة، لا تقوم إلا بوجوده، "فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه (علم الفصاحة)، وجدت جله أو كله رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وإيماء إلى الغموض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر"[2]، إن الغموض الذي يمنح النص الأدبي قيمته ووجوده ليس الغموض المتناهي في التعقـيد، "وإنما الغموض الذي يثير الدهشة والاستفزاز للمتلقي"[3] بما يتضمنه من مفاجأة لوعي المتلقـي بخروجه من مكان لم يعهد خروجه منه، لأن "مبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الـشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد خروجه منه....كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"[4].

إن الغمـوض- كمـا يـراه عبد القاهر الجرجاني- فن قائم بذاته، وصنعة تحتاج إلى احتـراف وإتقـان، إنه غموض يمنع انقياد النص لأيٍّ كان، ويغلق إلا في وجه من يرتقي إليه، "والنص الممتنع ليس لعبة شكلية يستطيع صنعه أي شاعر، بل لابد للشاعر حتى يصل إلى إبداع ذلك النص أن يبتل بماء اللغة، وأن يحترق بنارها، عندها يصبح قادرا على نقل عدوى احتراقه إلى القارئ، الذي يقوم بدوره في فك مغاليق الرمز"[5]. وغموض المعنى يحتاج إلى دقة في رسم ملامحـه ومعالمـه، فالـشاعر فـيه كالفـنان الـذي يـضمّن لوحـته أدق الأسرار، يقول:

---

(1) عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع، ص ١١٧-١١٨.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٤٥٥.

(3) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، ص ١٣١.

(4) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٣١.

(5) قطوس، بسام: تمنع النص متعة التلقي، ص ٢٥٣.

"وإن تـوقفت فـي حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشك في أن الشاعر الـذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يـصل إلى درّه حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص"(١)، وبذا فإن الدقـة فـي الإبداع تحتاج إلى دقة في التلقي توازي الجهد المبذول في إبداع النص، بحيث يقوم المتلقـي بجهـد إبداعي يسهم في بقاء النص واستمراره. "فالشاعر يخاطب متلقيا فائقا على أنه يـوجد مسوغا جماليا للكلمات في بنية الأدب، عليه أن يتعقب فراغات النص وفجواته، والمتعة المـتحققة عـند المتلقـي مصدرها لذة الاكتشاف"(٢). وهو ما أشار إليه عبد القاهر بقوله:"ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل، وألطف، وكانت به أضن وأشغف"(٣).

ويـصبح الـنص الغامض الذي يحتاج إلى إعمال الفكر، بما يحويه من غموض منظم ومقـصود، نصا ذا قيمة عالية، وليس غريبا أن يصبح الغموض معيارا من معايير الجودة التي تقـاس بها قيمة الشعر وميزته. والغموض الذي يطلبه عبد القاهر الجرجاني– كغيره من النقاد– لا يتعارض ووضوح النص الأدبي، بل إن وضوح النص الأدبي لا يعني خلوّه من العمق، يقول عـبد القاهر "هذا– وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عـن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثانٍ على أول، وردّ تـالٍ علـى سابق"(٤)، فلطافة المعنى وعمقه تتضادان والسطحية، ولا تتعارضان مع الوضوح، وعمق المعنى يستدعي– بالضرورة– تعدد التأويل. "فالنص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه، ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الإبداعي الأصيل"(٥).

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٤٥.

(٢) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ٢٣٠.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٣٩.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٥) درابسة، محمود: التلقي والإبداع، ص ١٣٢.

إن عـبد القاهر الجرجاني يعي أهمية الغموض والعمق والغرابة في النص الأدبي، وأن هذه الأشياء عناصر أساسية يقوم عليها وجود النص الأدبي، شريطة أن لا يكون الغموض ناتجا عـن تعقـيد فـي اللفظ أو التركيب، وإنما يكون ناتجا عن طريقة منظمة ومقصودة في اختيار الألفاظ والصور والتراكيب، فهو يرى أن سبب الغرابة "أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتـسرع إلـيه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثـبت وتذكـر وفلـي للـنفس عـن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[1].

أمـا ابن الأثير فيبدو أنه يميل إلى تفضيل الوضوح، انطلاقا من رأيه في وظيفة الكلام المتمـثلة بالإيضاح والإبانة، وإلا فقد الكلام فصاحته، إذ "المقصود من الكلام إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا ذهب هذا الوصف المقصود من الكلام ذهب المراد به..."[2]. ثم يذم الـذين يـرون فـصاحة الكلام في صعوبة فهمه، وبعد متناوله، لأن الفصاحة -في رأيه- هي الظهـور والبـيان، لا الغمـوض والخفـاء"[3]. وقـد رد ابن الأثير على أبي إسحاق الصابي (ت٣٨٤هـ) فـي تمييزه بين النظم والترسل على أساس أن الأول يتميز بغموض المعنى، والآخـر يميـزه وضوح المعنى"[4]، بأن هذه مقولة لا تستند إلى دليل واضح، وأن الأحسن في الأمـرين "إنمـا هو الوضوح والبيان"[5]. لقد رفض ابن الأثير الغموض لأن الكثيرين اعتبروا الكـلام الغـامض الـذي يشوبه التعقيد، هو الكلام الفصيح. وإلا فإنه يعجب بما يسميه "البيت المـوجه"[6]، الـذي يحتمل وجهين أو أكثر من التأويل، والتأويل دليل على عمق المعنى وربما غموضه، فهو يورد تعليق ابن جني على قول المتنبي في كافور:

وما طرَبي لمّا رأيْتُكَ بِدْعَةً   لقدْ كنْتُ أرجو أن أراكَ فأطرَبُ

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ١٥٧.

(2) ابن الأثير: المثل السائر، ٤٦/٢.

(3) المصدر السابق، ١٨٥/١.

(4) انظر، المصدر السابق، ٨/٤.

(5) المصدر السابق، ٨/٤.

(6) المصدر السابق، ٦٦/١.

حيث يقول ابن جني: "يا أبا الطيب لم تزد على أن جعلته أبا زنة (كنية القرد) فضحك لقولي! وهذا القسم من الكلام يسمى(الموجه) أي له وجهان، وهو مما يدل على براعة الشاعر وحسن تأتّيه"(١).

إن استخدام الشاعر للغة استخداما مغايرا لما ألفه الناس يدعو إلى تحريك الفكر بسبب ما يحدثه من مفاجأة لتوقعاته ومواضعاته اللغوية، "فالنص الأدبي- بمفهومه العام- يتسم بالغموض لأنه يهدف إلى تحريك طاقة التخييل عند المتلقي، ولا يغض من الشعر أن يكون الشاعر قد قصد الإغراب شرطا أن يضمن النص ما يحول دون انغلاق المعنى أو الإبهام"(٢).

ولما كانت وظيفة الشعر التأثير في سلوك المتلقي من خلال التحبيب والتكريه- كما يرى حازم القرطاجني-، وجب أن تكون اللغة التي تقدم للمتلقي مغايرة في استعمالها، حتى تحدث فعل التعجيب الذي بمقتضاه يحدث الأثر في المتلقي، ويدفعه إلى سلوك ما أو ردعه عن سلوك آخر، حيث يرى حازم أن كل ذلك " يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"(٣).

ويؤثر حازم القرطاجني الشعر الذي يتضمن الغرابة في دلالته ولغته، ويعد الغرابة من العوامل التي تمنح الشعر وجوده، بحيث إن خلوه منها يبعده عن دائرة الشعر. لذلك يرى أن " أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى" (٤). كما أنه "كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"(٥)، ولكن هذا لا يعني أن تصل درجة الغرابة إلى الانغلاق والتعقيد، فيصبح الكلام مستبهما على المتلقي، لذلك يرى أن أحق الأقاويل المخيلة بالاستعمال في الأغراض الشعرية المألوفة "ما عرف وتُؤُثِّر له، أو كان مستعدا لأن يتأثر له إذا عُرف"(٦). ويطلق حازم

---

(١) المصدر السابق ٦٦/١

(٢) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ٢١٤.

(٣) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٧١.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٥) المصدر السابق، ص ٩١.

(٦) المصدر السابق، ص ٢١.

القرطاجني مصطلح "الحيلة" للدلالة على طريقة متميزة ومقصودة في استخدام اللغة الشعرية، إذ تكمــن هذه اللغة في "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه"[١]. فوظيفة هذه "الحيلة" هي إحداث الأثر بالمتلقي ودفعه إلى فعل ما أو الامتناع عنه "والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية ويبدهه بها من ناحية أخرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تجلب الألباب وتسحر العقول"[٢].

لقد تباينت آراء النقاد العرب فيما يتعلق بجودة الشعر استنادا إلى غموضه أو وضوحه، كما تنوعت تعريفاتهم في الغموض والتعقيد والغرابة، وجاءت هذه المصطلحات باستخدامات تدل على اضطراب في دلالاتها، ولكن مواقفهم – في مجملها– تستحسن الغموض الذي يفرزه النص الشعري بشكل منتظم ومقصود، والغموض الذي ينتج عن الاستخدام الواعي والمتميز للغة، وما يحدثه من أثر في المتلقي، وترفض الغموض الذي يحدثه اضطراب التركيب وتعقيده، وإن يكون الغموض الناتج عن تعقيد التراكيب مستغلقا على القارئ، ويحتاج منه إلى إجهاد الفكر لاستخراج المعنى الموجود وراءه، وغالبا ما يكون هذا المعنى واهيا لا يستحق الجهد المبذول في الحصول عليه.

وما يمكن قوله إن النقاد القدماء آثروا الوضوح على الغموض– في أحيان كثيرة– وإن كثيــرا مــن الذين فضلوا الغموض، لم يقصدوا به الغموض الناتج عن تعقيد التراكيب وحوشية الألفاظ واستغلاق المعاني، وإنما الغموض الواضح الذي تنساب النفس في تلقيه، وتتهاوى جنباته لــتجعل الطــريق معبدا أمام المتلقي، يمشي فيه بخطى ثابتة دون أن يتعثر. إنه الغموض الذي يحــث المتلقي على المواصلة والمتابعة، بما يحويه من اتساق وانتظام واستخدام واعٍ ومقصود للغــة، وبما فيه من مفاجأة لما عهده المتلقي، الغموض لا يعني التعقيد، وإنما يعني الابتعاد عن السطحية والأساليب المبتذلة في تقديم المعنى الشعري.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٦١.

(٢) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٧٣.

وبـــذلك يـــصبح الغمـــوض "حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب الـــسياق الإنشائي، الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقـــي الواضح"[1]؛ لأن الغموض يمثل جوهرا في عملية الإبداع، وطاقة إيحائية تضفي هالة مـــن القداســـة على أجواء التلقي، بحيث تقربنا الطاقة الإيحائية عبر "قراءة عنيدة من مدلولات تجـــربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر، وإنما هي مرآة لهذا الشيء الذي نتحسسه في خفايا وجودنا دون القدرة على تحديده، ونتألم نتيجة له، دون أن نملك إمكانية التحرر منه"[2].

إن النص الشعري الذي يقدم للمتلقي بصورة لا تحرك فكره، بما يتصف به من الوضوح والـــسهولة وقلة وجوه التأويل فيه، لن يكتب له الخلود، لأن النص الخالد ما كان مثقلا بالإيحاء، يفتح أمام متلقيه تعددا في التأويل بما تمنحه لغته من تعدد في الدلالات، لأن لغة النص الأدبي "لا تنهض على الوضوح إنها تتطلب الوصول إلى الخفي فيها، وهو ما يقود نحو مجال التأويل"[3].

وما لا شك فيه أن منتج النص الذي يبذل جهدا في إبداعه لا يعقل أن يقدمه للمتلقي دون أن يجعلـــه يبذل جهدا مقابلا، فالعلاقة بين منشئ النص ومتلقيه قد تصل -في أحيان كثيرة- إلى نوع من التحدي الذي يحاول فيه أحدهما أن يتغلب على الآخر، ولذلك فإن الشاعر "يغلف النص ويـــستره لغـــرض مقاومـــة سهولة التلقي، وليؤكد شخصية المتلقي القائمة على اكتشاف ما هو مستور ومقنع"[4].

إن الغمـــوض الـــذي فـــضله كثير من النقاد القدماء أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني يشبه الغموض الذي فضله النقاد الغربيون في العصر الحديث، "فعدم الوضوح يخلد

---

(1) رماني، إبراهيم: الشعر- الغموض- الحداثة، ص ٨٦.

(2) المرجع السابق، ص ٨٦.

(3) نور الدين، صدوق: في النص وتفسير النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٧٤، ١٩٩٠، ص ٢٣.

(4) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عن العرب، ص ٢٧١.

ما يكتب بإثارة حب الاستطلاع وإدامته...وإن تكن واضحا مفهوما تصر مهملا مغمورا"[١]، كما أن المرء– كما يقول هوبكنز– "قد يسر أحيانا بالأبيات التي لا يستطيع فهمها"[٢].

ثالثا: مهمة الشعر:

لا يخلـو أي وجـود، مهمـا كان نوعه، من ارتباطه بوظيفة ما أو مهمة تعبر عن هذا الوجـود، فالأشـياء لا تـوجد عبثا، وإلا انتفى سبب وجودها. ولا يخرج الشعر عن حدود هذا التـصور، فالشعر– بوصفه وجودا– لابد أن ينطوي على مهمة تحافظ على بقائه وخلوده، لأن الوظـيفة تـرتبط ارتـباطا وثيقا بالقيمة التي منحت الشعر هذه المكانة التي حظي بها على مر العصور.

لقـد أدرك النقاد العرب القدماء العلاقة الوثيقة بين قيمة الشعر ووظيفته، ما دعاهم إلى الحكـم علـى جـودة الـشعر ورداءتـه اعتمادا على الوظيفة التي يجب أن يتضمنها. فالبيئة الصحراوية التي كانت تمثل البدايات الأولى للوجود الشعري، كانت تبحث عن كل ما من شأنه أن يكـون مفـيدا فـي هذه الحياة الشاقة. ولأن الشاعر كان ابن هذه البيئة، كان عليه أن يكون عنصرا مفيدا فيها حتى يكتب له النجاح والاستمرار، وكان الشاعر على وعي بهذه الغاية، لذلك سـخر كـل طاقاته وإمكاناته لتحقيقها، فجاء الشعر العربي القديم– نتيجة لذلك– ديوان العرب ومستودع حكمهم "به يأخذون، وإليه يصيرون"[٣].

لم يكن الشاعر ليحظى بهذه الأهمية التي أهلته ليكون صوت الجماعة، والناطق الرسمي باسـم قبيلـته لولا قدرته على التقديم الشعري المتميز، وتمكنه من الاستخدام الأمثل للغة، الذي يـتمكن من خلاله من إحداث الأثر في نفوس متلقيه، إذ لولا تأثر المتلقي لما استطاع الشعر أن يحقق غايته ومهمته التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها وإن كان التأثير وظيفة أساسية في حد ذاته.

---

(١) روثفن: قضايا في النقد الأدبي، ص ٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٣) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١/٢٤.

أ- التأثير بين الغاية والوسيلة:

إن إدراك الشعراء بوجوب إحداث الأثر في المتلقي لتحقيق غاياتهم ومآربهم قد جعلهم يبحثون عما يمكنهم من تحقيق هذا الأثر، وتحول الشاعر إلى عالم نفسي يحاول أن يدرس أذواق متلقيه ونفسياتهم، ليؤسس شعره بناء على هذه الأذواق، لأنه يعلم أن التأثير في نفوس المتلقين هو الطريق إلى ما يصبو إليه. وقد أدرك ابن قتيبة هذا الأمر وجعله أساسا في تفسير بناء القصيدة العربية، وفسر -من وجهة نظر نفسية- العناصر المؤلفة لهذا البناء[1].

وإذا كانت مهمة الشعر الأساسية هي التأثير في المتلقي، فإن هذه المهمة لا تلغي المهمات الأخرى التي ينطوي عليها الشعر، بل إن المهمة التأثيرية تصبح وسيلة -في حد ذاتها- لغاية أسمى وأعمق أثرا، يرنو الشاعر إلى تحقيقها عن طريق ما يستخدمه من ضروب التلطف في تقديمه الشعري للمتلقي، فغاية الشعر هي التأثير، "والتأثير يعني تغيرا في الاتجاه وتحولا في السلوك. والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية، ويبدهه فيها من ناحية أخرى.وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار بل يتم بضرب بارع من الصياغة تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول"[2].

فالحقيقة التي ربما ينطوي عليها النص الشعري لا يمكن لها أن تحقق أثرها في المتلقي إذا خلت من ضروب التقديم الشعري المستند إلى البراعة في الصياغة، والاستخدام المتميز للغة، ولأجل ذلك قال الجاحظ: "إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[3]، فالحقيقة ليست هي الأساس في الشعر، بل الكيفية التي يقدم بها الشاعر هذه الحقيقة، والأثر الذي يحدثه تقديم الحقيقة بطريقة مختلفة وبارعة أضعاف ما قد يحدثه التقديم المعهود للحقيقة نفسها. والتقديم الشعري الذي يحدث أثرا في المتلقي هو التقديم الذي يفاجئ وعيه ويوقع

---

(1) انظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٥.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٧٣.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٨٩-٩٠.

فـي نفـسه نوعا من الاستغراب والتعجب، ما يدفعه إلى الإصغاء، وهي المرحلة التي ينتظرها الشاعر.

إن القـول باعـتماد الشعر -وفي وظيفته- على التأثير في المتلقي عن طريق استخدام مغايـر للغـة يحقـق للغـة الشعرية خصوصيتها وأدبيتها، يقود إلى الحديث عن ماهية الشعر وحقيقـته، وأن وعي النقد بضرورة إحداث الأثر في المتلقي دليل على وعي عميق بماهية هذا الـشعر، الذي لا تقتصر وظيفته على التوصيل المجرد للمعرفة والإفهام، وإنما تكمن حقيقته في قدرتـه على التخييل لدى المتلقي. ولذلك يمكن الإشارة إلى إن الفكر الفلسفي المنبثق عن الفكر اليونانـي والفلـسفة اليونانـية كان له أكبر الأثر في تطور النظرة إلى وظيفة الشعر ومهمته، فتغيرت وظيفة الشعر من مجرد اعتباره ديوان العرب "ومستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها"[(١)]، إلـى مـدى قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي، إذ لولا هذا التأثير لما استطاع الشعر تحقيق غايته التي يريدها الشاعر. فالأقاويل الشعرية -لدى الفارابي- "هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخـيل في الأمر الذي فيه المخاطب حالا ما، أو شيئا أفضل أو أحسن؛ وذلك إما إجمالا، أو قبحا، أو جلالة، أو هوانا... ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية، عند التخييل الذي يقع عـنها في أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعافه"[(٢)]، إذ يكمن أثر الشعر في قدرته على إيقاع التخييل في المتلقي، وإيصال الصورة المراد طبعها في مخيلته، عن طـريق استخدام الأساليب اللغوية المتميزة. فغاية الشعر "تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية، يدفـع الـشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة، وإنما بأقاويل مخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور تستدعي مـن ذاكـرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، المقدمة، ص ٣.

(٢) الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، حققه وقدم له وعلق عليه عثمان أمين، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٨، ٨٣.

القــصيدة، بما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعري، ومن ثَمَّ يسلك إزاءه سلوكا معينا"[١].

وتبــرز أهمية التأثير في مثل هذا النوع من الوظائف الشعرية المتعلقة بتغيير السلوك، بوصــفها وســيلة تؤســس لغاية بعيدة، بحيث يمثل التأثير في المتلقي جسرا يعبر الشاعر -من خلاله- إلى نفسية المتلقي، وبدون هذا الجسر تبقى عملية الاتصال بين المبدع والمتلقي مبتورة يشوبها الاضطراب والنقص.

وتنطوي الغاية التأثيرية للشعر على وظيفة جمالية تقصد لذاتها، بحيث يكون التأثير غاية لا وسيلة، يستجمع فيه الشاعر كل ما يمتلك من قدرة لإبراز النص الشعري في أبهى صورة، لا يكتفي المتلقي- خلالها- بمجرد الإصغاء والتواصل، بل تحدث في نفسه الالتذاذ بما تتضمنه من إبــداع وإتقــان في إبراز الرؤية الشعرية لدى المبدع، وقد عبر الفارابي عن الوظيفة الجمالية باللعــب، إذ إن الأقاويــل الشعرية- لديه- "منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب"[٢]. إذ يبرز النص بوصفه تعبيرا عن تفنن الشاعر وقدرته على إبراز مواهبه، بغض النظر عن أية وظيفة أخرى.

وقد استخدم ابن سينا مصطلح "العجب" للدلالة على أهمية التأثير، بوصفه وسيلة وغاية فــي الوقت نفسه، إذ تندرجِ مهمة الشعر -عنده- في اتجاهين "أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمــور تعــدُّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[٣].

فالغاية الأولى التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها هي غاية سلوكية مرتبطة بغاية أخلاقية، لا تــتحقق إلا مــن خلال التأثير في المتلقي ودفعه إلى سلوك ما، أما الغاية الثانية فهي جمالية خالــصة، يمــثل التأثيــر في المتلقي غايتها الأولى والأخيرة. "وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق

---

(١) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٢٤.

(٢) الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، ص ١١٨٤.

(٣) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٠.

المتعة الشكلية، فإنه لا يعنى كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه، فلا يقدم إلا نوعا شكليا من المتعة، هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأية غاية أخرى"[1].

ويربط ابن سينا بين قدرة الشاعر على إحداث التأثير في المتلقي وبين التخييل الذي يمثل أسلوب الشاعر في تحقيق هدفه، إذا إن القول المخيل- لديه-هو القول الذي "تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري"[2]، وهذا ما يعول عليه الشاعر، فهو يطمح إلى إحداث الأثر في المتلقي بما يستخدمه من أساليب الكلام المخيل، ليدفع المتلقي إلى التأثر بمقتضاه دون الانتباه إلى ما قد ينطوي عليه الكلام من دلالة مغايرة للحقيقة والواقع، وقدرة الشاعر- هنا- تتمثل في تمكنه من إخفاء موطن الكذب وإشغال المتلقي بأمور خارجة عن اعتبارات الصدق والكذب. ولذلك فإن القارئ ينفعل ويتأثر تأثرا نفسانيا بعيدا عن العقل والمنطق.

ويتلمس ابن رشد خطى ابن سينا في حديثه عن الغاية الإمتاعية التي ينطوي عليها الشعر، وهي غاية ترتبط ارتباطا مباشرا بقدرة الشاعر على إحداث الأثر في نفس المتلقي، حيث يربط ابن رشد اللذة بتفضيل الناس الشيء المحاكى على صورته الحقيقية الموجودة في الواقع، حيث يقول: "الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي"[3].

ويعزو ابن رشد اللذة التي تحدثها المحاكاة إلى شيء يرتبط بطبع الإنسان وفطرته، حيث يقول: "والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح: هو أنّا نلتذ ونسرُّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء"[4]. وقدرة الشاعر على استقصاء عناصر الشيء المحاكى تؤهله إلى إحداث الأثر المطلوب، وتوفير المتعة الجمالية الخالصة للمتلقي.

---

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٣٦٧.

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٠.

(4) المصدر السابق، ص ٦٩-٧٠.

إن إحداث الأثر في المتلقي- عند حازم القرطاجني- يتمثل في قدرة الشاعر على التنويع فـــي اســـتخدام الأساليب اللغوية، المخيلة والإقناعية، فإن المراوحة في استخدام هذين الأسلوبين يؤثـــر إيجابيا في المتلقي، بسبب ما تحدثه المراوحة من تماسك النص الأدبي وتعاضد أجزائه. يقـــول حـــازم: "فأما إذا استعملت إحداهما الأقل من الأخرى فإن ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخـــرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية علـــيها"[١]، وقـــد كـــان المتنبـــي- في رأيه- من الذين اعتمدوا المراوحة بين الأقوال الشعرية والخطابـــية في شعره[٢]، ويرى أن تحقيق الوظيفة التي يتصدى لها الشعر مرهون بقدرته على التأثير في المتلقي، لذلك " كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود"[٣]، فالغرض المقصود يتعلق بغاية الشعر البعيدة بحيث يمثل الأثر النفسي- لدى حازم- وسيلة لتحقيق الغاية البعيدة للنص الشعري.

وخلاصـــة القـــول، إن إشـــارة النقاد العرب إلى أهمية التأثير في العملية الشعرية دليل واضح على معرفتهم بماهية الشعر، والكيفية التي يتم من خلالها التعبير عن الغاية المرتبطة به، وهي غاية لا يمكن بحال من الأحوال التعبير عنها إلا عن طريق التأثير في المتلقي، بحيث يمثل التأثير وسيلة أساسية تمنح النص جمالا من جهة، وقدرة على التوصيل من جهة أخرى، ويصبح التأثيـــر غاية جمالية إمتاعية- في حد ذاته- بحيث يصبح الشعر معرضا لإبراز مقدرة الشاعر وتفننه في استخدام اللغة.

ب- الوظيفة الأخلاقية للشعر:

ترتد هذه الوظيفة إلى بداية الشعر ذاته، لأن الشاعر لا ينفصل- بحال من الأحوال- عن بيئـــته ومجتمعه، يستمد أفكاره ورؤاه من هذه البيئة؛ لذلك فمن الطبيعي أن يؤسس الشعر على تخليد الفضائل والأخلاق التي تساهم في بقاء الأمم والشعوب.

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٩٣.

(٢) انظر المصدر السابق، ص ٢٩٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٦١.

إن الحديث عن الوظيفة الأخلاقية للشعر ليس مقتصراً على الشعر العربي، بل إن جذور هـذا الحـديث تعود إلى ما نقل عن اليونان من أن وظيفة المأساة هي تطهير النفس من كل ما يـشوبها مـن انفعـالات "فالمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام.. تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات"(١).

لقـد واكب الشعر العربي حياة البداوة في الصحراء القاسية، وكانت القيم والأخلاق هي الأسـاس فـي اسـتمرار هذه الحياة، وشكل الشاعر لسان قبيلته، يدافع عنها ويتغنى بفضائلها وأخلاقهـا، فجـاء الشعر العربي القديم صدى لهذه الحياة بكل ما فيها من قيم وعادات وأخلاق، ومثلت هذه الوظيفة قيمة يحكم -من خلالها- على النص الشعري.

ومـع مجـيء الإسلام أصبحت الوظيفة الأخلاقية هدفا ومعيارا تقاس به جودة الشعر، بغـض النظر عن توفر مقومات الجمال في النص الشعري أو خلوه منها، فالشعر جيد باحتوائه قـيما أخلاقـية تعـزز انتماء الفرد المسلم تجاه الدين الجديد. وظلت الأحكام التي صدرت عن الرسـول الكريم -صلى الله عليه وسلم- والخلفاء الراشدين من بعده، تجاه الشعر، معايير يحكم على الشعر من خلالها، فكان لنظرة الإسلام تجاه الشعر أثر واضح في جنوح كثير من الشعراء إلـى تـضمين شعرهم جوانب من القيم والتعاليم والأخلاق الإسلامية، فأصبحت وظيفة الشعر وظـيفة تربوية بحتة، يوفر الشعر من خلالها مجموعة من القواعد الأخلاقية، تقدم إلى المتلقي بطريقة مباشرة، وربما تكون خالية -في كثير من الأحيان- من أي اهتمام بإحداث الأثر النفسي في المتلقي.

إن موقف الدين من الشعر قد جعل الشعراء والنقاد ينظرون إلى الشعر باعتباره كلاما لا يحسن إلى في مجال الشر، وأن ما قيل منه في باب الخير كان يتصف بالضعف والركاكة، لأن الانـتماء الديني والعقائدي يفرض على الشاعر نمطا محددا من التعبير، لا يخرج -في مجمله- عـن تعاليم الدين، والشعر مؤسس على الخيال والكذب، وهي أمور تنافي الدين وتتعارض مع

---

(١) أرسطو: فن الشعر، ص ١٨.

تعالـيمه، ولذلك فإن لبيد بن ربيعة لم يقل بعد إسلامه إلا بيتا واحدا[1]، لأنه يعرف- في قرارة نفسه- أن ماهية الشعر تتعارض مع الوظيفة التعليمية التي أصبحت تناط بالشعر العربي، وهي وظيفة تخاطب العقل في الدرجة الأولى، وتعتمد الصدق والتقديم المباشر للحقيقة والواقع أساسا لها.

لقـد أحس النقاد بوطأة الأثر الديني على الشعر والشعراء، إلا أن محاولة تصديهم لهذه السلطة لم تظهر آثارها إلا في العصر الأموي، عندما أصبح الشعراء يميزون بين جودة الشعر بمعـزل عن الدين، وليس أدل على ذلك من النقد الذي وجهه ابن أبي عتيق لشعر عمر ابن أبي ربيعة[2].

وتكمـن الخطورة بإلصاق الوظيفة الأخلاقية بالشعر العربي أن أصبح هذا الشعر يحاكم بمعاييـر خارجة عن مهيع الشعر وجوهره، وأصبح الجانب الأخلاقي في الشعر هو الذي يحدد مـدى جـودته أو رداءته، بغض النظر عن توفر المقومات الجمالية والأسلوبية التي تجعل من الـشعر شعرا. فكان الشعر الذي ينطوي على قيمة أخلاقية أو دينية، أو يتضمن حكمة، يوصف بالجـودة، بغض النظر عن الطريقة التي قدم الشاعر فيها هذه القيمة أو هذه الحكمة. ومثل هذا الـنقد المـضموني لا يأبه للطريقة التي توسلها الشاعر لكي يعبر عن قيمة ما أو رؤية معينة. ولأجل ذلك اعترض الجاحظ على إعجاب ابن الأعرابي ببيتين من الشعر تضمنا حكمة توضح قيمة أخلاقية، حيث يعلق على بيتي الشاعر:

لا تحسبَنَّ الموتَ موتَ البِلى   فإنّما الموتُ سؤالُ الرِّجالِ
كلاهُـــما موتٌ ولكنَّ ذا   أفظعُ من ذاكَ لذُلِّ السؤالِ

(1) انظر، الأصفهاني: الأغاني، ١٥/٣٦٩.
والبيت هو قوله: الحمد لله إذ لم يأتني أجلي   حتى لبست من الإسلام سربالا
(2) انظر، المصدر السابق، ١/١٠٨.

بقوله: "وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا"[1]، حيث رأى أن أبا عمرو ذهب إلى استحسان المعنى و المعاني مطروحة في الطريق[2].

فالجـاحظ لا ينفـي المهمة الأخلاقية التي يقوم بها الشعر، ولكنه يرفض أن تكون هذه المهمة هي الغاية الأساسية في النص الشعري، دون الاهتمام بالأسلوب الذي يعرض فيه الشاعر هـذه المهمـة، لأن ذلـك يلغي الفوارق بين الوجود الشعري المتميز وبين باقي الفنون القولية الأخرى، فليس المهم في الشعر ما يتضمنه من أفكار بل الطريقة التي يعبر فيها الشاعر عن هذه الأفكـار. إن نظرة الجاحظ تدل دلالة واضحة على معرفته بحقيقة الشعر المرتبطة بالقدرة على التعبيـر الفنـي المتميز، بعيدا عن التقديم النثري المباشر للمعاني والمضامين، لذلك يفصل بين جودة الشعر والمضمون الأخلاقي. وهذا الأمر لا يعني فصله بين الشعر والأخلاق.

ومـثل هـذا الفهم يتجلى واضحا لدى قدامة بن جعفر، الذي يشير بصورة واضحة إلى أهمية تحقق المقومات الجمالية في النص الشعري، بمعزل عن المعنى الذي يتضمنه هذا النص، إذ يـرى أن الشاعر مصور، يستطيع أن يرسم بريشته ما يراه قادرا على التعبير عن فكرة ما، "وعلـى الـشاعر إذا شرع في أي معنى- كان- من الرفعة والضعة... وغير ذلك من المعاني الحمـيدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[3]، لأن تقصير الـشاعر في إيصال المعنى الذي يروم الحديث فيه، يحول دون وقوع التأثير لدى المتلقي، ومن ثـمَّ، فإن عملية التواصل بين المبدع والمتلقي- من خلال النص الشعري- تبقى مبتورة، فيمتنع تحقق الغاية التي يطمح الشاعر إلى تحقيقها من خلال الشعر.

لقـد تحـدث قدامـة- ضمن حديثه عن نعوت المدح-عن الفضائل التي ترسخ مفاهيم أخلاقية تسهم في تغير السلوك الإنساني، بمعزل عن العرق و الجنس، وقد أتاح قدامة للشاعر أن يعبـر عن هذه الفضائل بكل وسيلة ممكنة، شريطة استخدام التعبير الشعري المؤثر، ليساهم في

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ٣/١٣١.

(2) المصدر السابق، ٣/١٣١-١٣٢.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٥-٦٦.

تغييـر سـلوك المتلقـي ودفعه إلى محاولة الاتصاف بهذه الفضائل، فالشاعر يعرف الصفات الحقيقـية للممدوح، ولكنه يفرط في وصفه طمعا في تغير سلوكه، وتكون هذه الغاية أخلاقية في المحصلة النهائية. ولذلك وصى معاوية بن أبي سفيان ابنه بتعلم الشعر وروايته، لأن الأثر الذي يحدثـه الـشعر في المتلقي يمكنه أن يغير سلوكه، وربما كان سببا في تغيير مصيره، فقد قال معاوية يوصي ابنه: "يا بني اروِ الشعر وتخلّق به، فلقد هممت يوم صفين بالفرار، فما ردني عن ذلك إلا قول ابن الإطنابة:

أبتْ لي همَّـتي وأبى بلائي ... وأخذيْ الحـمْدَ بالثَّـمَنِ الرَّبيحِ

وإقداميْ على المكروهِ نفسي ... وضربيْ هامــةَ البطلِ المُشـيحِ

لأدفَعَ عن مكارمَ صالـحاتٍ ... وأحْميْ بعدُ عن عِرْضٍ صحيحِ[1]

فقـد استطاعت هذه الأبيات أن تحدث أثرا عميقا في قارئها ومتلقيها من خلال استخدام أداء فنـي بعـيد عن التقديم النثري المباشر، ومعتمد على عناصر الصورة التخييلية، وخاصة الاسـتعارة، بحـيث أحـدث استخدامه للاستعارة أثرا بالغا أدى إلى التغيير في سلوك المتلقي، وخاصة أن الدلالات والمعاني المنبثقة عن هذه الأبيات تمس صميم حياة العربي وأخلاقه.

لقـد سـاهم الفـصل بين الدين والشعر في تراجع الاهتمام بالوظيفة الأخلاقية للشعر، وتوقف وطأة الحكم على الشعر من منظور أخلاقي، ولكن تراجع الوظيفة الأخلاقية لا يعني خلو الشعر من التعبير الأخلاقي، فالوظيفة الأخلاقية موجودة مع الوجود الشعري ذاته، ولكن التغير، الـذي أحدثه تمازج الحضارات وتغير المعطيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، أدى إلى تغير في النظر إلى الشعر، فلم يعد يحاكم باعتباره وعاء لمضامين أخلاقية.

وهـذا يعنـي أن النقاد تحرروا شيئا فشيئا من التحرج الديني والأخلاقي في النظر إلى الـشعر العربي، فالجميع على وعي تام بماهية الشعر، ولكن تدخل العناصر الخارجية ساهم في إدخال معايير لا علاقة لها بالشعر.

---

(1) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ١٧٠، العسكري: ديوان المعاني، ١/١١٤.

وتعــود الوظــيفة الأخلاقية إلى الظهور مرة أخرى على أيدي الفلاسفة المسلمين الذين ربطــوا بــين قــيمة الشعر، وغايات تربوية أخلاقية تقوم في أساسها على التغيير في السلوك الإنـساني، اعــتمادا علــى قضيتي التحسين والتقبيح. لأن غايتهم- في الأساس- محاولة إنشاء المجتمع الفاضل، وعلى الشعراء أن يكون لهم مساهمة فاعلة في تحقيق هذه الغاية. ولكن تأكيد الفلاســفة على هذه الغاية لا يعني أنهم اقتصروا عليها في تحديد قيمة الشعر وماهيته، بل إنهم ركزوا بصورة واضحة على أهمية التخييل في إحداث الأثر في المتلقي والتغيير في سلوكه.

لقد نظر الفارابي إلى الشعر نظرة فلسفية تؤثر ما كان منه حاثًّا على الفضيلة والأخلاق، لــذلك رفض الشعر الذي يباين غاياته ومقاصده، ورأى أن معظمه في "النهم والكدية"[1]، كما أن النوع "الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان"[2]، وفي هــذه الآراء عــودة إلى ربط الشعر بالدين، ومحاكمته بمعايير أخلاقية ودينية لا تمثل عناصر أساسية في الشعر.

وقــد ربــط ابن سينا بين ماهية الشعر ووظيفته، عندما قصر غاية المحاكاة، التي تمثل عنــصرا أساســيا في الشعر، على وظيفتي التحسين والتقبيح، فهو يقول: "وكل محاكاة فإما أن يقــصد بــه التحــسين، وإمــا أن يقصد به التقبيح، فإن الشيء إنما يحاكي ليحسّن أو يقبّح"[3]، وبمقارنــة كلامــه السابق مع قوله: "فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط"[4]، يتضح إدراكه لأهمية إحداث الأثر في المتلقي من أجل تحقيق الغاية الأخلاقية المتمثلة في الحث على سلوك أو التنفير منه، حتى إن أهمية التأثير تصل عنده لتمثل غاية بحد ذاتها.

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٠٥.

(2) المصدر السابق، ص ٢٠٥.

(3) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٩.

(4) المصدر السابق، ص ١٧٠.

لقد كان على الشاعر -في رأي الفلاسفة- أن يظل في إطار الممكن، وأن لا يخرج إلى الممتـنع أو المستحيل، حتى يكون كلامه مؤثرا في المتلقي، لأن "الموجود والممكن أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع"[١]، وهي نظرة تبين مدى التناقض في آراء ابن سينا، فهو يسند الوظيفة الإقناعية إلى الشعر، بحيث تبدو عملية التأثر -لدى المتلقي- عملية عقلية مدركة تحتاج إلى المحسوس والموجود لوقوعها، فـي حين رأى في موضع سابق أن عملية التأثر حالة نفسية تخلو من الفكر والروية[٢]، والرأي الثاني يعبر عن فهم أعمق لماهية الشعر وجوهره، فالإمتاع وإحداث الأثر وظيفتان أساسيتان في الشعر، وتتحقق الوظائف الأخرى بعد تحقق المتعة والتأثير فيه.

إن التركيـز على الوظيفة الأخلاقية يتطلب وجود التعبير المستند إلى الصدق التعبيري، ولما كان الشعر مؤسسا على التخييل كان الصدق عبئا إضافيا على الشاعر، وخروجا على حقيقة الشعر، فالشاعر لا يطالب بأن يكون صادقا في قوله، بل أن يكون قادرا على التأثير في متلقيه، بحـيث يـوهم المتلقي بانطواء كلامه على الصدق. وقد سيطرت النظرة الفلسفية على آراء ابن رشـد الـذي يـبدو متأثـرا بآراء ابن سينا، فيما يتعلق باستخدام الممكن والممتنع والمستحيل، وعلاقتها بالتأثير في المتلقي، فهو يرى أن "أكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشـياء المحاكـيات أمورا موجودة لا أمورا لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحـريك إلى الأفعال الإرادية. فإذا كانت الأفعال ممكنة -كان الإقناع فيها أكثر وقوعا-، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب"[٣]، وقد خص ابن رشد شعر المديح لأنه أكثر أغراض الشعر ارتباطا بالمتلقي الشفاهي المعتمد على متلقٍ سماعي يهمه -في الدرجة الأولـى- أن يفهم النص الملقى على مسمعه، فإذا أراد الشاعر أن يحدث أثرا في المتلقي يجعله يغيـر فـي سـلوكه، وجـب عليه أن يقنعه باستخدام الممكن من الكلام، وإلا اضطربت عملية

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨٤.

(٢) انظر المصدر السابق، ص ١٦١.

(٣) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢١٤.

التوصـيل الشعري بين النص والمتلقي. ويعود ابن رشد– مرة أخرى– إلى التأكيد على وجوب حـدوث الالـتذاذ الناتج عن قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي، وبدون هذا الالتذاذ لن يكون بمقدور الشاعر أن يغير في سلوك المتلقي، يقول: "ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح"[1]، وهذا يعنـي أن على الشاعر أن لا يقدم كلامه في الفضيلة بطريقة اعتيادية ألفها المتلقي، بل عليه أن يفاجئه، ليوقع في نفسه الأثر الذي يجعله يشعر باللذة والنشوة عند تلقيه النص الشعري، وعندها يستطيع أن يحقق ما يريد.

لقـد جـاءت ردة الفعـل هذه من الفلاسفة المسلمين نتيجة الظروف التي أصبح الشعر يعيـشها، فالـشاعر لم يعد ذلك المناضل عن قبيلته ودينه، المتغني بأمجاد قومه وعشيرته، بل أصـبح يمـتهن حرفة يتقن أدواتها وعناصرها، ويجند طاقاته كلها لإرضاء الفئة المتسلطة من الحكـام والأمـراء، لـذلك جاء الكثير من الشعر ترفيها لهذه الفئة. فكان من الطبيعي– والأمر كذلك– "أن تفقد الغاية المتقدمة دعائمها الأخلاقية، وتتزحزح جوانبها التعليمية والتهذيبية ويؤول الأمـر بالـشعر إلـى أن يقـوم بدور الرعاية لهذه الطبقة كما يقوم بدور الترفيه فيها، ويصبح الشاعر– في النهاية– صانعا محترفا يحركه الطمع والخوف"[2].

وإذا كـان تحـسين الحسن وتقبيح القبيح غاية أخلاقية– في المحصلة النهائية– بوصفها محاولـة لتغيير السلوك، فإن تقبيح الحسن وتحسين القبيح ينقل الشعر إلى غاية أخرى بعيدة عن أي وظـيفة أخلاقية أو تهذيبية، وليس هدف الشاعر في هذا الأمر إلا إظهارا لقدرته وتفننه في فـنون القول، وتمكنه من إيقاع الأثر في السامع، على الرغم من معرفته بتناقض الدعوى التي يقوم عليها الشعر، فناقد مثل أبي هلال العسكري، لا يرى البلاغة في تحسين الحسن وإنما "في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح، بضرب من الاحتيال والتحيل"[3]. كما يراها

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٢٠.

(2) المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ٢٩٤.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ٥٣.

فـــي قدرة الشاعر على "تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق"[1]، فما هي الوظيفة الأخلاقية المستفادة من شعر هذا وصفه؟

إن قـــدرة الشاعر على التلاعب بخصائص الأشياء وتمويه الحقائق لتدل دلالة واضحة علـــى الأثـــر العميق الذي يحدثه الشعر في المتلقي، بحيث يطغى هذا الأثر على نفسية المتلقي وفكره، ويدفعه بعيدا عن التفكير في حقيقة الأشياء المتضمنة في النص الشعري، وربما كان هذا الرأي أقرب إلى حقيقة الشعر وجوهره.

وعلـــى الرغم من التقدم الزمني وافتراض التطور في النظرة إلى الشعر، وتوقع تراجع النظـــر إلـــى الـــشعر باعتبار الوظيفة الأخلاقية، إلا أن حالة التفكك والانهيار التي كانت تميز العـــصور المتأخرة للحضارة العربية الإسلامية ساهمت- بشكل واضح- في اللجوء إلى الشعر، بوصـــفه وسيلة هامة من وسائل التغيير السلوكي والأخلاقي، وذلك واضح في عودة الكثير من النقاد إلى المقولات النقدية القديمة التي تتناول العلاقة الوثيقة بين الشعر والأخلاق، وهي علاقة كـــان للحـــياة العربية في الصحراء ومجيء الإسلام الأثر الواضح في نشوئها، فها هو المظفر العلـــوي يـــضمن كـــتابه "نضرة الإغريق في نصرة القريض" مقولات تعود إلى بداية العصر الإســـلامي والأمـــوي، فهو ينقل عن أبي بكر قوله: "علموا أولادكم الشعر، فإنه يعلمهم مكارم الأخلاق"[2]، وينقل قول عمر بن الخطاب "تحفظوا الأشعار، وطالعوا الأخبار، فإن الشعر يدعو إلـــى مكارم الأخلاق، ويعلم محاسن الأعمال، ويبعث على جليل الفعال، ويفتق الفطنة، ويشحذ القريحة.. وينهي عن الأخلاق الدنيئة"[3]. فهو يؤمن بقدرة الشعر التأثيرية ومساهمته الفعالة في تغييـــر الـــسلوك الإنـــساني، بما ينطوي عليه من صياغة رائعة وتقديم فني متميز للغة، يباغت المتلقي ويفاجئ وعيه فينقاد للإصغاء إليه دون أن يكون للعقل والتفكير سلطان عليه.

---

(1) المصدر السابق، ص ٥٣، وانظر، الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١١٣/٢٢٠، وابن رشيق: العمدة، ١/٢٤٧.

(2) العلوي، المظفر: نضرة الإغريق في نصرة القريض، ص ٣٥٦.

(3) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

وتتجلى الوظيفة الأخلاقية- بشكل واضح- عند حازم القرطاجني، حيث يربط بين وجود الشعر وتوفره على غاية أخلاقية، يسهم الشعر- من خلالها- في إحداث التأثير الذي يدفع المتلقي إلى محاولة الاستجابة لمقاصد الشاعر وغاياته، يقول حازم: "فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة، وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده"[1]، وهو لا يغفل الدور الأساسي الذي يقوم به التخييل في المتلقي ونقل المعاني التي يريد إيقاعها لديه، بصورة مؤثرة ومتميزة.

إن ارتباط الوظيفة الأخلاقية بالتقديم الشعري المتميز، يدل دلالة واضحة على أن تحقيق هذه الوظيفة يرتبط ارتباطا وثيقا بقدرة الشاعر على إحداث الأثر في المتلقي، وهذا يدعو إلى عدم الاقتصار في تناول الشعر على البحث عن الوظيفة الأخلاقية منفصلة عن ارتباطاتها داخل نسيج البناء الشعري، فالشاعر لا يعبر عن غاياته بطريقة مباشرة، بل يبحث لها عن صياغة متميزة وعميقة، تتطلب من المتلقي الناقد أن يبحث في ماهية هذه العناصر وقدرتها على إيصال مقاصد الشاعر إلى المتلقي، ولا يقتصر على الاهتمام بمضمون الشعر "دون التركيز على أسلوبه وصياغتها الفنية التي تجعل له مقدرة متميزة في نقل هذه المعرفة. وهي بذلك تغفل جانبا مهما يتميز به الشعر عن أي نشاط إنساني آخر يقدم مثل هذه المعرفة بأسلوب تجريدي يجعل منها عبئا ثقيلا على متلقيه"[2].

ج- الوظيفة التعليمية:

لا تنفصل مهمة الشعر التعليمية عن المهمة الأخلاقية التي يضطلع بها الشعر، وتمثل جانبا هاما من وجوده وقيمته، فالغاية التعليمية ترتبط بنشأة الشعر نفسه، بل إن الشاعر لا تكتمل شاعريته بغير روايته لأشعار غيره وحفظها، ولذلك اشتهرت- منذ العصر الجاهلي- أكثر من سلسلة من الرواة، فالراوي يكتسب خبرة وتهذيبا لطبعه لملازمته الشعراء الفحول، الذين كان معظمهم راوية لمن تقدمهم، ورواية الشعر تكسب صاحبها مخزونا لغويا وأسلوبيا يساعده على

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ١٠٦، وانظر السابق، ص ٢٠.

(2) عبابنة، سامي: الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين، ص ١٥٤-١٥٥.

تلمس خطاه في طريق الإبداع الشعري، ولذلك فإن النقاد القدماء، في سعيهم للوصول إلى إبداع شعري متميز، حثوا الشعراء على قراءة أشعار القدماء وحفظها، فمما يحتاجه الشاعر من أدوات "أن يروي الشعر ليعرف مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم، فيحتذي منهاجهم ويسلك سبيلهم"[1]، إذ الشعر صنعة يمكن تعلمها وإتقانها والإحاطة بأدواتها، التي يمثل الشعر أهمها وأكثرها فائدة لـشحذ قرائح الشعراء، وتقوية طبعهم على قول الشعر والإجادة فيه، لذلك يستحب للشاعر "أن يكثر من حفظ شعر العرب لاشتماله على ذكر أخبارهم وآثارهم، وأنسابهم، وأحسابهم، وفي ذلك تقوية لطبعه، وبه يعرف المقاصد، ويسهل عليه اللفظ ويتسع المذهب"[2]، فالشعر، لدى كثير من النقاد، يمثل وجودا معرفيا يمكن للقارئ- من خلاله- أن يتحصل على معارف متنوعة تفيده في مجالات مختلفة، وتعينه على انسيابية العمل الإبداعي، وتلمس العناصر التي من شأنها المحافظة علـى شـعرية الـشعر وأدبية النص الأدبي، من خلال التمثل الواعي لأدوات الشعراء القدماء وأساليبهم وطرقهم في معالجة الموضوعات الشعرية، "لأن الشعر أداة هامة تشحذ به الأذهان"[3].

وإذا كانـت هـذه الدعـوة من أجل تعليم الصنعة الشعرية للمبتدئين من الشعراء، فإنها - مـن جهـة أخرى- تعد نفسها لتكون معيارا يحاكم الشعر على أساسه، إذ تعد طريقة القدماء - التـي اصـطلح علـى تسميتها بعمود الشعر العربي- مرجعا تعرض عليه أشعار اللاحقين، فتحاكم بالجودة أو الرداءة بمقدار التزام الشاعر بها أو بعده عنها.

إن الوظـيفة التعليمـية التـي أسندت إلى الشعر العربي بوصفه مكونا أساسيا هاما من مكونات الصناعة الشعرية، لا تعني النظر إلى الشعر باعتبار هذه الوظيفة، لأن أثر هذه الوظيفة يتغلغل في العمل الإبداعي باعتباره مكونا ثقافيا من مكونات المبدع لا ينفصل عنه، وإنما يحركه

---

(1) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص ١٧٤.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق حاتم الضامن وهلال ناجي، منشورات جامعة الموصل، ١٩٨٠، ص ٤٣.

(3) النهشلي القيرواني، عبد الكريم (ت٤٠٣هـ) اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، منجي الكعبي، ليبيا- تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨، ص ١١.

ويعينه في تهذيب طبعه وصقل موهبته، ويمكنه من التفنن في إبداع النص الأدبي، ولذا فإن مكانة الشاعر تتحدد بمقدار تمثله لأشعار القدماء، وقدرته في النظم على أساليبهم وطرقهم.

لقد ساهمت مجموعة من العوامل في النظر إلى جودة الشعر العربي باعتبار وظيفته التعليمية، فالحياة القاسية في الصحراء، بما تتضمنه من قيم وعادات وتقاليد، تفرض على الشعر، بوصفه الوسيلة الأساسية- وربما الوحيدة- أن ينقل هذه العادات والقيم من الخلف إلى السلف فالعرب القدماء كانوا يعون وعيا تاما الأثر الذي يحدثه الشعر في نفوس سامعيه، وقدرته على التغيير في سلوكهم، لذلك اتخذوه وسيلة للتعليم والثقافة، ولذلك نشأت- ابتداء من العصر الجاهلي- مجموعات الرواة وحفظة الشعراء والعلماء به.

ومع مجيء الإسلام، وتصريحه بموقفه الواضح من الشعر الذي يخلو من هدف سام وغاية نفعية للناس، ازداد الاهتمام بنفعية الشعر، واعتباره وسيلة تعليمية قادرة على التغيير والتأثير في المتلقي، وقد أدت هذه النظرة إلى الشعر إلى تقييمه ومحاكمته باعتبار الوظيفة التعليمية والأخلاقية، فالشعر كما يقول الرسول- صلى الله عليه وسلم- "كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"[1]. فلم تعد جودة الأسلوب وحسن الصياغة وقوة التأثير معايير يحاكم بها الشعر، بل حلت محلها معايير تستقي أحكامها من خصائص مضمونية ووظيفية مجردة.

لقد كان الشعر ممثلا لصوت الجماعة، تودع فيه أسرار لغتها، ومكامن جمالها، وأصبح المعجم اللغوي الذي تستقي منه مفردات هذه اللغة وتراكيبها التي تواضع عليها الناس. ولما كانت اللغة مرتبطة بالزمن والتطور الحضاري، كان لابد لها أن تواكب هذا التطور تندثر كلمات وتحيا كلمات أخرى، وتتغير دلالات الاستعمال لألفاظ أخرى، لذلك باتت الحاجة ملحة إلى إطار مرجعي تحتكم إليه، وكان الشعر يمثل هذا الإطار، ولذلك كان ابن عباس يقول: "إذا

(1) ابن رشيق: العمدة ١/٢٧.

قـرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب. وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعرا"[1].

إن انطواء الشعر على مرجعية معرفية لا يقلل من شأنه، بل كان سببا في رقيّه وشرفه، ولكـــن ذلك لا يعني أن يكون جلّ اهتمام الشاعر توصيل المعرفة إلى المتلقي، لأن الشعر ليس وسيلة توصيلية بالدرجة الأولى، وإن كان ينطوي على مثل هذه الوظيفة، ولكنه يقدمها بأداء فني متميز، وأسلوب تأثيري بارع يحقق غاية مزدوجة، وإلا كان الشعر وسيلة من وسائل المعرفة، وليس فنا قائما بذاته متميزا عن غيره.

وقد أدت مهمة الشعر التعليمية إلى اتخاذ الشعر وسيلة للإفهام والتبيين، وذلك يتطلب منه أن تكـــون معانــــيه واضــــحة وألفاظه سهلة، بغض النظر عن سطحية المعاني وركاكة الألفاظ، فالـــشاعر معلـــم، وعليه أن يوصل علمه بطريقة مفهومة للجمهور، "فأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه ظاهر في لفظه"[2]، كما أن النظرة الاعتزالية العقلية التي سيطرت على الجـــاحظ جعلته ينظر إلى قيمة الخطاب من الوظيفة النفعية التي يضطلع بها، وجعلته ينقل آراء ســـابقيه، فهو ينقل عن بشر بن المعتمر قوله: "مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة"[3]. فإحراز المنفعة عيار لشرف الكلام وجودته، ويلخص النص السابق الغاية من الشعر التي تتمثل في توجيه سلوك المتلقي وتغييره.

وقد طلب من الشاعر أن يستخدم طاقاته وقدراته من أجل تقديم الأفكار المجردة بأسلوب حـــسي ملمـــوس يقربها من فهم المتلقي. وهذا ما أشار إليه ابن رشد في قوله: " ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء (يقصد المغيرة)"[4]. والألفاظ المستولية ما اشتهرت بين الناس، بينما الألفاظ المغيرة

---

(1) المصدر السابق، ١/٣٠.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٨٣.

(3) المصدر السابق، ١/١٣٦.

(4) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٨.

هـــي التـــي تميـــز الشعر عن غيره بما تتضمنه من تغير في الدلالة نتيجة الاستخدام الشعري المتميز[1].

ولـــيس غريباً أن ترتبط قيمة الشعر وأهميته بمقدار ما يتوفر عليه من وظائف معرفية وتعليمية، ورقد ربط الكثير من النقاد العرب القدماء بين قيمة الشعر ووظيفته، فمن فضائله "أن الـــشواهد تنـــزع مـــن الـــشعر، ولولاه لم يكن على ما يلتبس من ألفاظ القرآن وأخبار الرسول – صلى الله عليه وسلم – شاهد، وكذلك لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا مـــن جملـــة أشـــعارها"[2]، فالشعر تصوير للحياة العربية بكل تجلياتها وأحداثها، لذلك فإن من وظائفـــه نقـــل الـــتاريخ بكـــل أحداثه ووقائعه، وقد وعى الشعراء أهمية هذه الوظيفة في خلود أشعارهم واستمرار بقائها على أفواه الرواة وفي بطون الكتب، ولذلك ضمّنوا أشعارهم حديثاً عن الحياة الاجتماعية والسياسية والتاريخية للبيئة العربية في عصورها المختلفة، ولا غرابة أن تخلّد أشعار لمجرد توفرها على حادثة تاريخية أو اجتماعية فالشعر "تحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار"[3]، كمـــا أن أفـــضل بـــيان العربي وأفصحه "ما أداه عنها الشعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمـــة، والحكمـــة المتقنة الباقية، مضمناً حكمها وسائر أمثالها، شاهداً على أحسابها، وكريم أفعالهـــا .. ليـــتأدب غابـــرهم بفعل فارطهم، وليقتدي متعلمهم من الأبناء بسالف من تقدمهم من الأدباء"[4]، فليس غريباً أن يوجه هذا الاهتمام إلى الوظيفة التعليمية المنبثقة عن الوظيفة المعرفية للـــشعر العربـــي، فـــي زمـــن كانـــت الكـــتابة محصورة فيه على نطاق ضيق، فكان الشعر – بأوزانـــه وإيقاعـــه وقوانيـــنه المـــنظمة– مصدراً بديلاً لحفظ التراث وتقديم المعرفة، وتعليم الناشـــئـــة وتربيتهم على القيم العربية الموروثة، ووسيلة هامة لتعليم الصنعة الشعرية والفنون

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

(2) العسكري: الصناعتين، ص ١٣٨.

(3) النهشلي: اختيار من كتب الممتع، ص١١.

(4) المصدر السابق، ص٤٥.

البلاغية للشعراء المبتدئين، لذلك امتلأت كتب البلاغة بالشواهد الشعرية على كل باب من أبوابها، إذ كان القصد من ذلك "تأنيس المتعلم، وتجسيره على الأشياء الرائعة"[1].

لقد اتخذ اللغويون والنحاة من الشعر وسيلة للتقعيد النحوي واللغوي، ثم اتخذ الشعر -بعد ذلك- وسيلة لشرح القواعد النحوية الموجودة في الكتب والمصنفات، ولم تكن غاية النحاة موجهة إلى النظر في جماليات النص الشعري بقدر الاهتمام بشرعيته وتوثيقه عن العرب الفصحاء، ولذلك لم تخلُ مصنفاتهم من الشواهد الشعرية التي تتسم بالركاكة، فهؤلاء النحويون كانوا جامعي شعر لغاية محددة، ولم يكونوا ناقدي شعر بالدرجة الأولى، على الرغم من أن المقولات النقدية الأولى التي وردت في الكتب القديمة كانت صادرة عن لغويين ونحاة.

إن المتصفح للمعاجم اللغوية القديمة يرى- بشكل واضح- كثرة الأبيات الشعرية المستخدمة في شرح المفردات والتدليل على صحتها وفصاحتها، بحيث لا يكاد يخلو باب من أبواب هذه المعاجم من وجود بيت شعري أو أكثر. ولكن ما ينبغي قوله إن الاهتمام بالشعر من جهة وظيفته المعرفية لا يلغي شعرية النص الشعري، ما دام هذا الاهتمام بعيداً عن محاكمة الشعر وتقييمه، لأن مثل هذه المحاكمة تقصي العناصر المشكِّلة لجوهر الشعر وحقيقته، ومن ثَمَّ، فإن الحكم الناتج لن يكون مرتبطاً بالنص.

لقد أكد حازم القرطاجني أهمية الوظيفة التعليمية التي ينطوي على الشعر، في زمن يسير نحو الهاوية "لقد كان حازم يعي أنه يعيش في مرحلة تنحسر عنها الحضارة العربية، ويتساقط فيها مجد الإسلام في أنحاء متعددة.. ولا سبيل إلى مواجهة الانحسار والسقوط في الحاضر إلا بالعودة إلى نقيضهما في الماضي"[2]، لذلك وضع كتابه الذي يؤسس فيه لعلم الشعر ويحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه، يقول حازم: "وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح، وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحلّ منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ٢/٦٠.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص١٦٦.

اقتـــباس القوانـــين الصحيحة في هذه الصناعة"[1]، فالشعراء -في رأيه- قد خرجوا "عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم"[2]، ولكن ما حقيقة الشعر التي يتحدث عنها حازم؟ وما المقصود بقـوله "محض التكلم"؟ إن حازماً يتحدث عن خروج الشعراء عن طريقة القدماء لمدة تزيد على مئتـــي عـــام[3]، أي أنـــه يؤرخ البدايات الأولى للخروج عن حقيقة الشعر، إلى القرن الخامس الهجـــري، وهـــو القرن الذي فشا فيه البديع بشكل واضح، وتفنن الشعراء في اختراع أنواعه، بحيث غدت أشعارهم مسرحاً للتباهي وإبراز القدرة في مواضيع خارجة عن حقيقة الشعر، فهل أراد حـــازم بكلامه هذا الأمر؟ لقد فقد الشعر جزءاً كبيراً من رسالته التي كانت عنوان وجوده ومكمـــن قيمـــته، ولـــم يعد التخييل مأمّ الشعراء ومرادهم، فانشغالهم بالتباري فيما بينهم أنساهم عنـــصراً أساســـيّاً يـــرتبط به نجاح النص الشعري، إنه المتلقي الذي لم يعد تأثره محطّ اهتمام الشعراء، وكأن التلقي اقتصر فيما بين الشعراء أنفسهم. إضافة إلى أن الشعر العربي في مراحله المختلفة كان -في معظمه- تزلفاً للحكام والقادة، فجاء أكثر مدح الشعراء بغية التكسب، ما زاد فـــي انحطـــاط قـــيمة الشعر مقارنة مع الخطابة، "فصار الشعراء أتباعاً بعد أن كانوا متبوعين، وسألوا بالشعر، وتملقوا للملوك والخلفاء،.. ونزلوا عن رتبتهم، واستهان بهم الناس"[4].

لقد كان الشعر -في مختلف أطواره- تابعاً لسلطة ما، كانت القبيلة تمثل هذه السلطة في العـــصر الجاهلـــي، فأصـــبح تابعاً للسلطة السياسية الدينية، في العصر الإسلامي، إضافة إلى الـــولاءات المذهبية والسياسية في العصور اللاحقة، وكان على الشعر أن يظل قريباً لسلطة من نوع ما، فليس غريباً أن يكون صدق الشاعر في التعبير عن ولائه أساس في الحكم على مكانته وجودة شعره.

---

(1) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٢٨.

(2) المصدر السابق، ص١٠.

(3) انظر المصدر السابق، ص ١٠.

(4) الرازي: الزينة في أسماء الكلمات الإسلامية، ١/٩٥، والجاحظ: البيان والتبيين، ١/٢٤١. وابن رشيق: العمدة، ١/٨٢-٨٣.

إن الاهــتمام السلطوي بالشعر والشعراء مرتبط بأهمية الشعر وتأثيره، ولأجل ذلك أمر –صـلى الله عليه وسلم– حسان بن ثابت بهجاء المشركين[1]، لأن الأثر الذي سيحدثه الشعر في نفوس المشركين كبير وربما يفوق تأثير السيف، وقد اختار الرسول الكريم حسان بن ثابت لينافح عـن الـدين، لعلمـه أن شعره مرتبط بالجوهر الحقيقي للشعر، هذا الجوهر الذي تنطلق منه إشعاعات التأثير في المتلقي، وتحقق– بالتالي– الوظيفة المنوطة بالشعر.

ويـؤكد ابـن قتيبة على المرجعية المعرفية التي يتضمنها الشعر العربي، فقد كان هذا الشعر مصدراً ثرياً للمعرفة التي يستقيها الخلف عن أسلافهم، يقول: "وللعرب الشعر الذي أقامه الله مقـام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً، ولآدابها حافظاً، ولأنسابها مقيّداً، ولأخبارها ديواناً"[2]، فقد كان الشعر تأريخاً للحياة العربية، ووسيلة العرب في حفظ تراثهم وحضارتهم، في زمـن يخلـو من أي وسيلة أخرى تحقق هذه الغاية، ومن هنا نبعث أهمية الشعر والقيمة التي منحت للشعراء، وهي القيمة التي سلبت منهم عندما تخلى الشعر عن وظيفته التعليمية والمعرفية والأخلاقية.

ولكـن السؤال يبقى قائماً فيما إذا كانت وظيفة الشعر متمثلة في التعليم أو الإلذاذ؟ وهو سـؤال ظـلّ مرتبطاً بالشعر منذ مراحل مبكرة، يحاول السائل– من خلاله– البحث عن ماهية الـشعر وجوهره. إن صفة الفنون والآداب "هي أن تكون وسائل تعليمية– وظيفتها أن تعلم ولا يهـم شيء آخر بالمقارنة مع الحاجة إلى أنها يجب أن "تعلم الناس". وهي تصل إلى هذه الغاية بصيغ دقيقة من الخداع – الخداع النبيل بالتأكيد ولكنه خداع مع ذلك – فتجعل نفسها "منسية في مـا تمثله" وتجلب انتباهنا وتخدع تصورنا وتثير سرورنا في أشياء وصور لكي نخدع في تعلم الدروس الأخلاقية التي كان الفنان يخفيها في أعلى كمّه"[3]،وهي الحقيقة ذاتها التي ينطوي عليها الشعر، إذ إنه يعلم من خلال المتعة، فالقصيدة "تعلّم وتمتّع، وتعلّم عن طريق الإمتاع"[4].

---

(1) انظر، ابن رشيق: العمدة، ٣١/١.

(2) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ١٤/١.

(3) جيمس، سكوت: صناعة الأدب ، ص٢٤٤.

(4) ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم مراجعة إحسان عباس، بيروت، دار صادر ، ١٩٦٧، ص١١١.

ولكــن، هل حقيقة أن الشاعر يهدف -في شعره- إلى تعليم المتلقي؟ وهل التعليم هدف أساســي للعملــية الــشعرية؟ إن باحــثاً مــثل درايدن يرى غير ذلك، إذ يرى أن هدف الفنان -والــشاعر فنان- هو "إدخال المسرة لا التعليم"[1]، وهذا يعني أنه "يفرق ضمناً بين الأدب كفنّ والأدب التعليمي. قد يتأتى التعليم من قراءة الشعر ولكن هذه ليست غاية الشعر"[2]، ولذلك يجب أن لا يحاكم الشعر باعتبار وظيفته التعليمية أو الأخلاقية، لأن الشعر، وإن كان يتضمن وظيفة، فهــو تعبير عن رؤية قائله -في الدرجة الأولى- والتعبير ينطوي على استخدام لغوي، وهذا ما يجــب أن يحاســب عليه الشعراء إذا أراد القارئ (الناقد) أن يحدد ملامح الجودة أو الرداءة في العمــل الأدبــي، أمــا محاكمة الشاعر باعتبارات مسبقة وإسناد الجودة إلى مضمون تعليمي أو أخلاقــي فهو حكم على الشعر قبل محاكمته أو قراءته، وفي هذا الأمر قتل للشعر وظلم للإبداع الــشعري، لأن النصوص الشعرية تغدو متشابهة في الجودة أو الرداءة على الرغم من اختلافها في أساليب الصياغة ووسائل التعبير، وتمايزها بين الطبع والتكلف.

د- وظيفة الشعر بين الإمتاع والإقناع :

تخــتلف زاوية النّظر إلى النص الشعري باعتبار الأغراض التي يؤلف فيها هذا النص، والوظائــف المنبثقة عن هذه الأغراض، فالغاية الشعريّة تتطلب وسيلة تمكّن الشعر من تحقيقها فــي نفس المتلقّي، وإحداث الأثر فيه، ويرتهن تحقيق مقصدية الشاعر باستخدامه المتميز للغة، على وجه يحقق التناسب والتوافق بين الوسيلة والغاية.

وتتحدد وظيفة الشعر فيما إذا كانت إمتاعيــة أو إقناعية حسب الغاية التي يتناول الشعر علــى أساسها، لأن الشعر استخدم -بشكل دائم- في كثير من القضايا اللغوية والأدبية على مر العصور، وكان الشعر -في أحيان كثيرة- الفيصل في الحكم على صحة قضية معينة أو مسألة مــا، وذلــك يتطلب منه أن يكون مقنعاً أكثر من كونه ممتعاً، ولن يكون تركيز الناقد أو اللغوي

---

[1] جيمس، سكوت: صناعة الأدب، ص ١٢٧.

[2] المرجع السابق، ص١٢٧.

حينها–على النواحي الجمالية التي ينطوي عليها النص الشعري قدر تركيزه على أمور خارجية ليست في صميم النقد الأدبي.

لقد كان معيار القدم دليلاً على موثوقية الشعر وصحته، أثناء عمليات التقعيد النحوي واللغوي، ولم يكن مصدر إقناعه نابعا من ذاته قدر ارتباطه بالتقدم الزماني. ولكن المسألة –هنا– مغايرة؛ لأن الغاية إبراز مدى توفر الوظيفة الإقناعية في النص الشعري ذاته، وليس اعتماداً على اعتبارات أخرى خارجة عن إطاره.

إن النظر إلى الشعر، باعتباره جهداً عقلياً وصنعة يعي صاحبها عناصرها، يفترض أن يحدث هذا الجهد العقلي تأثيراً مماثلاً لدى المتلقي، بحيث تتحدد جودته بمقدار قبول العقل له، وهي النظرة التي سيطرت على التنظير النقدي، وما ارتبط به من ممارسات نقدية، عند النقاد العرب القدماء، ويعد عمود الشعر العربي تتويجاً لها، فالعناصر التي مثلت نظرية عمود الشعر العربي تعتمد العقل والفهم أساساً في الحكم على الشعر، وهذا يفترض أن يكون هذا الشعر عملاً موجهاً لمثل هذه الأسس التحكيمية.

ويتطلب الشعر باعتبار وظيفته الإقناعية أن يتصف بالصدق والوضوح والبساطة، ويبتعد عن التعقيد والغموض والكذب، وهي العناصر التي تحول دون تحقق إقناعية الشعر، وهي–أيضا– العناصر التي يرتكز عليها عمود الشعر العربي، ولا يعني هذا القول أن النقاد العرب نظروا إلى الشعر من زاوية واحدة، ولكن تنظيراتهم تدل على أنهم أرادوا أن يحوز الشعر على قبول المتلقي، بما يتصف به من الوضوح والبيان، بحيث تساهم هذه الصفات في تحقيق الأثر المطلوب في المتلقي، فخير الشعر– في رأي الجاحظ– ما سابق معناه لفظه ولفظه معناه[1]، وهذا السباق بين اللفظ والمعنى دليل على أهمية الوضوح لإيقاع الأثر في المتلقي، وتأخر أيّ منهما يؤدي إلى خلل في استمرارية التلقي وتواصله، ويحدث فجوة تشغل الفكر والعقل، وتمنعهما من مواصلة عملية التلقي.

---

[1] انظر الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١١٥.

إن نظـــرة الجاحظ العقلية جعلته يربط بين الإمتاع والإقناع في وظيفة الشعر، ولكنه يبدو واعياً لأهمـــية الأثر النفسي والمتعة المتحصلة في نفس المتلقي قبل الإفهام، يقول : "ومتى كان اللفظ بسـريئاً مـــن التعقيد، حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت له الأسماع، وارتاحـــت له القلوب... وصار ذلك مادة للعالم الرئيس، ورياضة للمتعلم الريّض"[1]، والجاحظ يعتبر اللفظ أساساً في إيقاع الأثر لدى المتلقي، وليس غريباً أن يعبر رأيه في اللفظ عن رأيه في الـــشعر بشكل أعم. ولأجل ذلك استخدم الشعر في مسائل الجدل، ولم يجد الناقد المعتزلي ضيراً في "أن يجعل الشعر إحدى وسائل الإقناع"[2]، انطلاقاً من نظرته العقلية إلى الشعر، وأن الشعر نـــشاط عقلي وصناعة عقلية واعية، ولذلك نظر إلى قيمة الشعر باعتبار الوظيفة المعرفية التي يقدمها.

لقد حاول النقاد العرب– على مر العصور– وضع اللبنات المؤسسة لبناء شعري متكامل العناصر، بناء يخلو من أي شائبة تشينه، فكانت محاولاتهم من أجل تحقيق جمالية النص الأدبي، ولكـــنها تبقى محاولات تنظيرية لا يمكن تطبيقها على الشعر، بوصفه عملاً إنسانياً ذاتياً يصدر مـــن داخل الإنسان، في لحظات شعورية ربما تكون بعيدة عن الواقع. فعلم الشعر شيء والشعر شيء آخر، على الرغم من أن محاولاتهم في التقنين لعلم الشعر قد انبثقت في حالات كثيرة من الـــنص الـــشعري ذاتـــه، ولـــيس أدل على ذلك من تلك الشواهد الكثيرة التي تلت حديثهم على العناصــــر المؤلفة لعلم الشعر، وقد مثلت هذه الشواهد أساساً هاماً في تحديد مجموعة من الأطر والقوانين التي حاولت تشكيل مفهوم متكامل للشعر، وأصبحت– فيما بعد– عناصر إرشادية تعين عملـــية الإبداع الشعري، وتبعد الشاعر عن الوقوع في أخطاء تشين هذه العملية، إضافة إلى أن هذه العناصر هي نفسها التي سيحكم بها النص الشعري ذاته.

وإذا كـــان الـــشعر موجهاً للعقل والفكر، فإن النقاد العرب حاولوا صياغة المعايير التي تكفـــل وصول هذا الشعر إلـــى عقليـــة الإنسان العربي، وهي عقلية كونتها البيئة الصحراوية

---

(١) المصدر السابق، ٢/٨.

(٢) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٧.

بتجليــاتها المختلفة وظروفها القاسية، إضافة إلى الاعتماد– شبه الكامل– على الشفاهية والسماع أساســاً في عملية التلقي، وهي أمور فرضت على الشعر والنقد– على حد سواء– مجموعة من الأســس والمعاييــر لنجاح التواصل بين النص والمتلقي، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا : أيهمــا أسبق وقوعاً: التأثر أم الإقناع؟ وهل الشعر يقنع ويؤثر، أم أنـــه يؤثر ثم يقنع؟ ولعله من الصعب إيجــاد الحدود الفاصلــة بين هاتين الوظيفتين، لأنهما ربما تكونان متصلتين على نحو ما.

ولعل الإجابة عن هذا السؤال تقود إلى البحث في ماهية الشعر نفسه، فيما إذا كان الشعر عمــلاً عقلياً أم ناتجاً عن انفعال نفسي؟. إن الخطاب– لدى المسدي– "شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته.. سعياً حثيثاً نحو جعل الكلام قناة تعبــر المواصفات التعاطفية فينطفئ عنده الجدول المنطقي وتحلّ محله نفثات الارتياح الوجداني .. فكرة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تــستفز بمجرد مضمون الرسالة الدلالي، ولولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب"[1]، مــشيراً إلـــى أن تــرتيب الوظائــف التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي يبدأ بالإقناع فالإمتاع والاســتفزاز، ويــرد علــيه ناقد آخر بقوله: "ولكننا ولئن اتفقنا مع الدكتور المسدي في تحديد الوظائف، لأننا وجدناها ماثلة في الدراسات القديمة وفي ذهن صاحبها، لم نتفق معه في ترتيبها؛ إذ رأينا أن المنطق يفرض علينا أن نتبع سير الخطاب ذاته ونستخرج تلك الوظائف أولاً بأول. فــبدا لــنا أن أول مــا يلحق المتلقي عند (ملامسة) الخطاب هو تأثره به وهو ما يوافق وظيفة الإمــتاع؛ التـــي يلــيها الإقـــناع، وباجتماعهما يتم الاستفزاز ويكون رد الفعل[2]، فكلا الناقدين يحاولان عقلنة الإبداع الشعري، والوظيفة التي ينطوي عليها، على الرغم من أن القول النهائي فـــي ماهية الشعر ذاته لم يتم الاتفاق عليه، ولا يمكن القول إن أحدهما صائب والآخر مخطئ.

---

[1] المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب. ليبيا– تونس، الدار التونسية للكتاب، ١٩٧٧، ص ٧٧-٧٨.

[2] عبد العظيم، محمد: في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٨.

ولكـن المـسألة نسبية كنسبية الشعر نفسه، وربما كانت إحدى الوظيفتين متقدمة على الأخرى، ويرتبط هذا الأمر بمقصدية الشاعر من تأسيسه الشعري، وليس أدل على ذلك من مسألة البحث في أبيات المعاني التي اتسمت– في معظمها– بالغموض. فكانت الوظيفة التأثيرية مؤجلة يكتشفها المتقـبل أولاً بـأول أثـناء عملية التلقي، وربما بعدها. ولكن الحال تختلف في صنف آخر من أصناف الشعر لا يقصد فيه الشاعر إشغال ذهن المتلقي وفهمه بقدر اهتمامه بإيصال تجربته التي يستخدم لها كل الوسائل اللغوية والبلاغية لضمان تحقيقها، وفي مثل هذا النوع من الشعر تتسابق الوظيفتان التأثيرية الإقناعية إلى المتلقي. فالمسألة المتعلقة بترتيب الوظائف التي يتضمنها الشعر مـسألة نـسبية، تـرتبط ارتباطاً وثيقاً بماهية النص المقروء ومقصدية الشاعر من وراء بنائه الشعري؛ فقد كان النقاد واللغويون يستحسنون شعر أبي تمام بعد توضيحه، دلالة على أن شرط الفهـم والإقـناع ربمـا يكون سبباً في التأثير لمقتضى الشعر، خاصة إذا تعلّق الأمر بمضمون الـشعر، لأن النفس قد تتأثر بالإيقاع واللحن، دون أن تكون واعية للمضمون الذي ينطوي عليه النص الأدبي.

وقد كان النقاد العرب القدماء على وعي بتنوع الوظائف التي يتضمنها الشعر، والسمات التـي ينبغي أن تتوافر في الشعر لكي يحدث اللذة في نفس المتلقي، فقد رأى الجاحظ أن شرف المعنـى ودقـة اللفظ، والتجانس بين الوحدات البنائية للنص الأدبي، إضافة إلى اعتدال الأجزاء وصـحة التأليف، يحرك ذائقة المتلقي ويدفعه إلى الإصغاء، بحيث يبقى متحفزاً لسماع المزيد، لأن كلامـاً هـذه صفاته يصنع في القلب "صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة علـى هـذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأيـيد مـا لا يمتنع من تعظيمها صدور الجبابرة"[1]. وعلى الرغم مما يمكن استنتاجه من أن الجـاحظ يقـدم الوظـيفة الإمتاعية على الوظيفة الإقناعية، إلا أن إشارته إلى خصائص اللفظ وسـمات المعنى، والتركيب الذي يتألف منه الخطاب الأدبي، يشير إشارة واضحة إلى أن الكلام يحمل سماته الإقناعية في ذاته، وهي السمات التي تجعله مؤثراً ومقنعاً في الوقت نفسه.

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ٨٣/١.

إن الصدق في التعبير عن التجربة الذاتية أساس في حدوث عملية التأثير في المتلقي، وليس الكلام عن الصدق الواقعي الذي ينافي الكذب، وإنما الصدق الفني الذي يدل دلالة واضحة على إنتاج نابع من ذات النفس الإنسانية. وعلى الرغم من ارتباط الصدق بالوظيفة الإقناعية، إلا أن الجاحظ يؤسس عليه وظيفة أخرى مرتبطة بالإمتاع، "فما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يجاوز الآذان"[١]، ولكن ما تجب الإشارة إليه أن الكلام الصادق يحمل في نفسه صفات إقناعية تجعل منه كلاماً مؤثراً، يصل إلى قلب المتلقي قبل أن يفكر فيه.

لقد كان بحث النقاد في السمات التي تجعل من الشعر خطاباً مؤثراً في المتلقي بحثاً في جمالية النص الأدبي، والعناصر المشكلة لهذه الجمالية، لأن الحكم- في نهاية الأمر- منوط بقبول النفس الإنسانية للكلام أو رفضها له، "إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"، "فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه.. والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمجّ البشع المر"[٢]، كما أن النفس "تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها؛ فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[٣]، إن فهم ابن طباطبا للوظيفة الشعرية يرتبط بنظرته العقلية المنطقية، لذلك تتبدى ملامح الوظيفة الإقناعية متقدمة على الإمتاع الذي ينبغي أن يوفره الشعر، فالشعر الموافق لهوى النفس الإنسانية يشير بوضوح إلى أنه شعر مقنع في ذاته. ومن ثَمَّ، فإن المتعة واللذة ستتحصل بصورة تلقائية، وتتطور هذه المتعة بشكل انسيابي لتشكل في النهاية- كما يقول إحسان عباس- وسيلة أخلاقية "لأن الحالة اللذية التي يقع فيها المتلقي تتجاوز حد الاستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر، ويكون أثر الشعر الجميل عندئذ أن يسلّ السخائم، ويحل العقد"[٤].

---

(١) المصدر السابق، ١/٨٣-٨٤.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥.

(٤) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٤١.

إن جماليـة التقديم الشعري تتطلب جمالية مماثلة عند المتلقي، لأن أي اضطراب في الحكم على جمالية النص قد يشير إلى تعثر في عملية التلقي، لسوء في طريقة التوصيل أو في طبيعة التلقي، فالجمال في النص الأدبي يشير إلى نفسه، ولذلك قال ابن المعتز: "ومن عاب هذه الأشعار، التي ترتاح لها القلوب، وتجذل لها النفوس، وتصغي إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان، فإنه غضّ من نفسه، وطعن على معرفته واختياره"[١].

ويشير الفارابي إلى تعدد الوظائف التي يقوم بها الشعر، وتندرج عنده في وظيفتين: الأولى في الأمور الجدية والأخرى في أصناف اللعب، وترتبط الوظيفة الأولى بالأغراض النفعية المتحصلة عن الشعر، وهي الغاية التي تحدث -في نظره- السعادة القصوى، بينما ترتبط غايته الأخرى بالإمتاع المجرد. يقول: "والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى"[٢]، فهو يفضل الشعر الذي ينطوي على الفائدة والمنفعة المتمثلة في محاولة تحقيق تغيير في السلوك البشري، للوصول إلى السعادة. ولكن تحقيق هذه المنفعة لا يتم -لديه- إلا بالتخييل الذي يستطيع الشاعر من خلاله أن يحرك القوى النفسية اللاواعية في الإنسان، فتدفعه إلى الاستجابة، "فليس التخييل الشعري سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها ومن ثم يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته"[٣].

ويربط أبو هلال العسكري بين الاستخدام المجازي للغة والأثر الذي ينطوي عليه الشعر، فاللغة العادية، وإن كانت مؤثرة، إلا أنها تعجز -في كثير من الأحيان- عن الوصول إلى درجة التأثير التي يقدمها الشعر لمتلقيه، لذلك فهو يرى أنه "لولا أن الاستعارة المصيبة

---

(١) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٧٦-١٧٧.

(٢) الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير،تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،(د.ت)، ص ١١٨٤.

(٣) عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص ٧٠.

تتـــضمن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً"[1]. ولما كان المتلقـــي هـــو محـــور العملية الإبداعية، والمآل الذي ينتهي بين يديه النص الأدبي، كان تأثره بمقتضاه أمراً ضرورياً وهاماً. لنيل رضاه والحصول على استجادته له، ففضل المجاز "أنه يفعل فـــي نفـــس الـــسامع مـــا لا تفعله الحقيقة"[2]، لذلك ينبغي أن يتضمن المجاز فائدة لا يتضمنها الاستخدام العادي للغة، وإلا لكان استخدام المجاز ضرباً من التكلف الذي لا طائل منه ولا فائدة فيه.

وقـــد اســـتطاع أبـــو هلال العسكري أن يقرن بين وظيفتي الإقناع والإمتاع، من خلال تعريفه للبلاغة على أنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[3]، بحيث ترتبط البلاغة بقدرة الشاعر على نقل أفكاره ومشاعره إلـــى قلـــب المتلقي، بصورة مقنعة ودقيقة تؤثر فيه وتجعله قادراً على تصوّر ما يدور في خلد الشاعر.

لقـــد ألقت النظرة الفلسفية بظلالها على الآراء النقدية المرتبطة بالإبداع الشعري بوصفه وجـــودا يـــنطوي علـــى وظيفة تتحدد قيمته على أساسها، وهذه الوظيفة– في نظر الفلاسفة– مـــزدوجة تـــربط بـــين العقـــل والإحساس، بحيث يقوم الشعر– في رأي أبي حيان التوحيدي– "بتحسين الإفهام.. وإما يكون المراد تحقيق الإفهام"[4]، لأن الشعر– في رأيه– عمل عقلي منظم يقـــدّم معـــرفة مـــن نـــوع ما، ولكنه من جهة الأثر النفسي يعطي"أموراً ظريفة، أعني أنها تلذ الإحساس وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطاس، وتروح الطبع، وتنعم البال"[5]. ويشير قوله الـــسابق إلـــى اهـــتمامه بالقيمة المعرفية التي ينطوي عليها النص الشعري، ولكنها معرفة تُقدّم بصورة ممتعة وظريفة، ترفع عن كاهل المتعلم أعباء التعليم المجرد.

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ٢٦٨.

(2) المصدر السابق، ص ٢٦٩.

(3) المصدر السابق، ص ١٠.

(4) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة،(د.ت)، ١٤٤/٣.

(5) المصدر السابق، ١٤٤/٣.

ويشير ابن سينا إلى وظائف الشعر باعتبار مقصدية الشاعر والغرض الذي يروم قول الشعر فيه، بحيث تتحدد وظيفة الشعر حسب الغرض وطريقة الشاعر في تقديمه "فالشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية ... والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة، أعني: المشورية والمشاجرية والمنافرية"(١). بحيث يشير النص السابق إلى أن التعجيب والإمتاع يصبح غاية شعرية مستقلة عن أي غايات أخرى يمكن أن تتلو مرحلة الإمتاع، "أي أن الشعر يتوقف أثره عند إحداث الاستغراب والعجب لدى المتلقي ثم ينتهي الأثر الشعري، فهو لا يعمل على زج المتلقي ضمن تجربة عملية أو عاطفية معينة، بل يتركه هكذا معلقاً، بإحداث نوع من النشوة والإعجاب فقط"(٢). أما فيما يتعلق بالوظائف المدنية التي تحدث عنها ابن سينا، فهي غايات نفعية يقصد من ورائها غاية أخرى غير إمتاع المتلقي، وهي وظائف إقناعية بصورة أساسية بحيث يشترك في تقديمها الشعر والخطابة على حد سواء؛ "لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل"(٣)، كإشارة واضحة إلى أن التأثير في الخطابة عقلي فكري، بينما هو في الشعر نفسي انفعالي، يتناسب طردياً مع قدرة الشاعر على إشغال متلقيه عن استخدام عقله وفكره أثناء عملية التأثير.

إن القدرة التحويلية التي يتصف بها الشعر هي التي جعلت الرسول– صلى الله عليه وسلم– يطلق عليه صفة السحر(٤)، إشارة إلى قدرته التأثيرية في المتلقي، وهي قدرة عملت على استبعاد أي نظرة أخلاقية أو دينية أو اجتماعية أثناء عملية التلقي. وليس غريباً أن يعد الأثر النفسي (الإمتاعي/ الإقناعي)، الذي يحدثه الشعر في المتلقي، أساساً في تحديد ماهية الشعر وجوهره، فإنما الشعر "ما أطرب وهز النفس وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه"(٥).

---

(١) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٢) عبابنة، سامي: الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين، ص ١٥٨.

(٣) ابن سينا، المصدر السابق، ص ١٦٢.

(٤) انظر ابن رشيق: العمدة، ٢٧/١.

(٥) المصدر السابق، ١٢٨/١.

إن الوظـيفة الإمتاعـية تأخـذ منحى متميزاً لدى عبد القاهر الجرجاني، بحيث تقترن بالمفاجأة التي يحدثها الشعر في وعي المتلقي، من خلال تقديم شعري بعيد عن اعتبارات الصدق والكذب، فهو يعلق على بيتي البحتري:

طلعتَ لهم وقتَ الشـروق فعاينوا سنا الشمـسِ من أُفْقٍ ووجـهَك من أُفْقِ

ومـا عاينوا شمسينِ قبلَهما التـقى ضياؤُهما وَفْقاً، من الغـربِ والشرْقِ[1]

بقـوله: "معلـوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر به العـادة.. ومدار هذا النوع في الغالب على التعجب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وتراه أبداً وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك، ألا ترى أن صـورة قـوله: "شمس تظللني من الشمس"، غير صورة قوله: "وما عاينوا شمسين"، وإن اتفق الـشعران فـي أنهمـا يتعجبان معه من وجود الشيء على خلاف ما يعقل ويعرف"[2]. فالشعر الجميل هو الذي يستطيع الشاعر من خلاله أن يجعل كلامه موجهاً إلى نفس المتلقي وانفعالاته، بعيداً عن حسابات العقل والمنطق، بحيث يشغل المتلقي ذهنه بالتفكير في جماليات التقديم الشعري.

ويأتي تركيز القزويني على التشبيه انطلاقاً من نظرة عقلية إلى الشعر، إذ يقوم التشبيه -بمـا ينطوي عليه من وضوح أطرافه- بالإفهام، من خلال إخراج المعنوي إلى الحسي، يقول: "فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره (التشبيه) وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به -لاسيما قسم التمثيل منه- يضاعف قواها في تحريك النفوس[3]، كما أنه مما يشرف بـه التشبيه "ما يحصل للنفس من الأنس بإخراجها من خفي إلى جليّ، كالانتقال مما يحصل لها بالفكرة إلى ما يعلم بالفطرة، أو بإخراجها مما لم تألفه إلى ما ألفته، أو مما يعلمه إلى ما هي به أعلم، كانتقال من المعقول إلى المحسوس"[4].

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٠٤، ديوان البحتري، ١٥٤٢/٣-١٥٤٣.

(2) المصدر السابق، ص ٣٠٤. إشارة إلى قول ابن العميد:

"قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس" المصدر السابق، ص ٣٠٣.

(3) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٢٨/٢-٣٢٩.

(4) المصدر السابق، ٣٣١/٢.

وتختلف وسائل التقديم الشعري وأساليبه باختلاف الوظيفة الشعرية، ولما كان المتلقي أساساً في نجاح الشعر كان على الشاعر أن يوجه جلّ اهتمامه إلى مخاطبته بالطريقة التي يشعر أنها ملائمة لأحواله، لذلك يقسم ابن رشد الألفاظ الشعرية إلى مستولية ومنقولة، تستعمل الأولى من أجل الإفهام والإقناع، بينما تختص الأخرى في إيقاع التعجيب والإمتاع لدى المتلقي، وهو يرى أن "أفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد. وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة، وهي التي سماها فيما قبل "الحقيقة"، وتسمى "المستولية" و "الأهلية"[1]، إن الغاية الإفهامية لا تمثل أساساً في جوهر الشعر لدى ابن رشد، لذلك فإن جمال الشعر لا يكمن في استخدام الألفاظ "المستولية" التي أصبح استعمالها مشهوراً بين الناس، بل يراه في التأليف بين الأسماء المستولية والأسماء المنقولة أو المغيرة، يقول: "وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء"[2]. وهذا يعني أن اقتصار الشاعر على استخدام الألفاظ المغيرة في شعره يحوله إلى نوع من الإلغاز الذي يحول دون فهم المتلقي، ومن ثَمَّ دون التأثير فيه، باستثناء الشعر الذي يقصد الشاعر إغماضه تحديا لأفق المتلقي، كما هو الحال بالنسبة لأبيات المعاني، حيث تكمن اللذة والمتعة في اكتشاف دلالات النص وأعماقه.

ويفعل الشعر -لدى ابن الأثير- فعل الخمرة ، بحيث يضع عملية الإلقاء في جو طقوسي يتحول فيه المتلقي إلى شارب يحدث فيه الشعر فعل الانتشاء واللذة، فهو يقول: "وخير القول ما أسكر صاحبه، حتى ينقله عن حالته سواء كان في مديح أو غيره"[3]. إن وظيفة الشعر هي التغيير في الأحوال والسلوك، ولكنه تغيير لا ينتجه الوعي، إنما تنتجه حالة انفعالية أقرب ما تكون إلى الهذيان.

---

[1] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص٢٣٨.

[2] المصدر السابق، ص ٢٣٨.

[3] ابن الأثير: المثل السائر، ١/١٩٤.

إن المتـــصفح لكـــتاب "مـــنهاج البلغاء" لحازم القرطاجني يرى الاهتمام الواضح بالأثر النفـــسي الذي يحدثه الشعر في المتلقي، وليس أدل على ذلك من العناوين التي تضمنها الكتاب، بحيث تضمنت معظم فصول الكتاب إشارة إلى ما يلائم النفوس وما ينافرها، وكأن حازماً يبحث عن كل ما من شأنه أن يحافظ على صفاء عملية التلقي ونقائها.

إن انـــشغال المتلقـــي عـــن محل الكذب في الشعر يؤكد مدى قدرة الشاعر على إمتاع المتلقـــي وثنـــيه عن التفكير في شيء سوى الجمال الذي يغلف النص الشعري، لأن القدرة على "إلهـــاء الـــسامع عن تفقد موضع الكذب.. بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظـــة محل الكذب والخلل الواقع في القياس"[١]. تشير إلى درجة المتعة والالتذاذ والتواصل مـــع النص التي بلغها المتلقي، وهي متعة تعتمد على حسن المحاكاة والقدرة على إقامة صورة الشيء المحاكى في الذهن[٢].

ويفـــرق حازم القرطاجني بين الأقاويل الخطابية والشعرية على أساس من الوظيفة التي تضطلع بها كل منهما، فالصناعة الخطابية تقوم على أساس "تقوية الظن لا على إيقاع اليقين"[٣]، بينما لا يبرز التخييل– بوصفه جوهر القول الشعري– منافياً "اليقين كما نافاه الظن"[٤]، وهذا يدل دلالـــة واضـــحة علـــى الفـــرق الواضح بين وظيفة كل منهما، لأن الأولى تعتمد الإقناع أساساً وجوهـــراً، بيـــنما تعـــتمد الثانية على التأثير في المتلقي، دون النظر إلى اعتبارات الصدق أو الكـــذب، ودون أن يكـــون الإمـــتاع هدفها الأول، على الرغم من أن الإقناع متحصل في القول الشعري بصورة ضمنية، لأن تقبّل النصّ الشعري يعني– بالضرورة– الاقتناع به، بحيث يستند هـــذا الاقتـــناع إلى قدرة الشاعر في استدراج المتلقي، وتمويه مواطن الكذب عليه، بحيث يبدو الـــنص الـــشعري– علـــى الـــرغم مـــن انطوائه على الكذب– نصّاً إقناعياً، وإن كانت النفس والأحاسيس هي المصدر لهذه القناعة وليس العقل.

---

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٦٤.

(٢) انظر، المصدر السابق، ص ٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٢.

وإذا كــان بمقدور الشاعر أن يضمن أشعاره ما يقدم المتعة والإقناع، وجب عليه أن لا ينسى أن الأساس في الشعر هو التأثير في النفس، لا إقناعها بالأقوال الصادقة، ولذلك "ينبغي أن تكــون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها في مــا قــصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة"[1]، لأن الأقاويل المخيلة هي التي تميز الشعر عن الخطابة. ولكن ارتباط الشعر بالحياة الاجتماعية والدينية والسياسية يفرض على الشاعر أن يلجأ إلى الأقاويل الإقناعية التي تميز الخطابة، تقوية للأقاويل الشعرية، "لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقاويل الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقاويل الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة"[2].

وتــبدو وظيفة الشعر متخفية وراء مجموعة من الأدوات التي من شأنها أن تحدث الأثر في المتلقي، لأنها تساهم في إبراز هذه الوظيفة بتقديم شعري جميل، ولكن هذه الأدوات لا تأتي بــصورة مــتكلفة، إذ يشترط ابن خلدون أصالة الطبع والسجية لدى الشاعر، وهذا الشرط يحدد العلاقــات المتينة بين البناء الشعري وأدوات التزيين التي تغلفه، بحيث لا تبدو منفصلة عن هذا البــناء، يقــول: "ثم يتبع تراكيب الكلام في هذه السجية التي له بالأصالة ضروب من التحسين والتــزيين بعد كمال الإفادة، وكأنها تعطيها رونق الفصاحة من تنميق الأسجاع، والموازنة بين جمــل الكلام وتقسيمه بالأقسام المختلفة الأحكام والتورية باللفظ المشترك عن الخفي من معانيه، والمطابقــة بــين المتضادات ليقع التجانس بين الألفاظ والمعاني فيحصل للكلام رونق ولذّة في الأســماع وحــلاوة وجمال كلها زائدة في الإفادة"[3]، وهذا يدل دلالة واضحة أن وظيفة الشعر –مهمــا كانت– لا تقدم بطريقة مباشرة، وإنما تتخفى وراء مجموعة من الأساليب الشعرية التي مــن شأنها أن توقع الأثر المطلوب في المتلقي، وتجعله يستجيب لمضمون الرسالة التي يبثها الشاعر في شعره، وبدون تأثر المتلقي لا يمكن أن تتحقق هذه الوظيفة، فالشعر موجه إلى العاطفة

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٦٢.

(2) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

(3) ابن خلدون: المقدمة ، ص ١١٧٣.

والإحساس، وأعظم الشعراء "الذين يقدرون على إثارة العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة قوية كالحماسة والحب والإعجاب والشفقة والإجلال، وهي موهبة قلما أن تتوافر لشاعر أو لكاتب"(١).

إن نجـاح الشعر في مهمته– مهما كانت هذه المهمة– مرهون بشاعرية قائله ومبدعه، وقدرته على التعبير عن هذه المهمة بأسلوب فني جميل يجمع بين المتعة والمنفعة، "لأن الأديب الذي استطاع أن يمزج بين النفع والمتعة نال استحسان كل امرئ"(٢).

لقد بحث النقاد العرب القدماء عن العناصر التي تمنح الشعر جمالية، لذلك حاولوا أن لا يدعـوا شاردة أو واردة تتعلق بالإبداع الشعري إلا فصّلوا القول فيها، لقد كانوا يبحثون عن كل مـا يرضي المتلقي ويفرحه ويجعله ينساق– بغير روية واختيار– للاستماع إلى العمل الشعري المتناسـق، فلـيس غـريباً أن يكون النص الممتع الذي يجذب المتلقي هو النص الذي يتصف بالجودة والإحسان، وليس أدباً ما لم يتصف بالحسن والجمال "فالسرور والبهجة والفرح والمتعة والنـشوة– ليـست هـذه إلا بعض العبارات التي استعملها النقاد لا عن الجميل في الفن ولكن ببساطة عن الفن ذاته– فطبيعته أن يكون جميلاً"(٣)، فالجمال "ليس عنصراً بل هو الصفة المميزة للعمل الفني التي يصل بوساطتها إلى غايته ألا وهي خلق المتعة"(٤).

إن المحاكـاة فـي الشعر أساس جوهري للشعر، وقدرة الشاعر على التفنن في محاكاته دليل على مهارته وصحة طبعه، وكلما كانت المحاكاة متقنة كان التأثر بها متحققاً بصورة أكبر من قبل المتلقي، فالشعر "يحاكي من أجل المتعة والتعليم: المتعة تحرك الناس لكي يأخذوا الجودة بأيـديهم ودون هذه المتعة سيفرون كالغريب، والتعليم ليجعلهم يعرفون بأن الجودة تكون الهدف الأسمى التي إليها يجب أن يوجه كل تعليم"(٥).

---

(١) الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، ص٢٠١.

(٢) روثفن: قضايا النقد الأدبي، ص٣٨٢. نقلاً عن فن الشعر هوراس، ٣٤٣/١.

(٣) سكوت. جيمس: صناعة الأدب، ص ٢٨٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(٥) الربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ٣١.

ومـــا ينبغي قوله إن جوهر الشعر ينطوي على معرفة ولكنه لا يقدمها بصورة تجريدية مباشـــرة، بل إن الشاعر يتمحل لشعره كل الطرق والوسائل التي تبعده عن التقديم المباشر الذي يقربه من النثر والكلام العادي، بل إن طريقة الشاعر في الاستخدام المتميز للغة العادية هي التي تميـــز بين الشعر والنثر، فليست وظيفة الشعر "في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكـــن أن يقـــع. والأشـــياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً، وإنما يتميزان من حـــيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع"[1]. وهذه الميزة التي للشعر هي التي تمنحه قيمته وأثره في المتلقي "ولهذا كان الشعر أوفر حظّـــاً مـــن الفلـــسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يـــروي الجزئـــي، وأعني "بالكلي" أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة[2].

وإذا كانـــت طـــريقة الـــشعر تفـــرض على الشاعر أن يتجنب التقديم المباشر للأحداث والوقائع والرؤى، فإنه ينبغي عليه أن يبقى دائم البحث والتنقيب عن كل ما من شأنه أن يحقق له نوعاً من الخصوصية والتميز في عرض أفكاره ورؤاه، ولذلك فإنه لجأ -في أحيان كثيرة- إلى الغوص في أعماق اللغة للبحث عن أسرارها، طلباً لمنح المتلقي نوعاً من المتعة التي لا تتاح له فـــي التقديم الكلامي المباشر، ولذلك فإن الشاعر "يحدد بعض أبعاد صورته تاركاً بعضها الآخر ظليلاً، إذ لا ينبغي إراقة كل ما بداخله للمتلقي بسهولة ووضوح؛ لأن في ذلك قضاء على متعة الـــنص، وأيضاً لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغمـــوض"[3]. إن الغموض شيء لا يمكن إدراكه، وهذا هو السبب في متعته "فكل شيء يدهشنا

---

(1) أرسطو: فن الشعر ، ص ٢٦.

(2) المصدر السابق، ص ٢٦-٢٧.

(3) رمضان السيد، علاء الدين: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة٣٧، العدد٤١٦ ، أيار١٩٩٨، ص ٩٨.

ويــروعنا ويطغــى على مشاعرنا بتأثيره في عواطفنا هو ما نسميه الجليل.. وهذا الضرب من التأثير يحدث عادة بواسطة شيء لا يمكن أن ندرك حقيقته تماماً"[١].

ولأن الــشعر لا يهــدف إلــى التقديم المباشر، كان على اللغة أن تستجيب لخصوصية الشعر، لهذا كله "تغايرت طبيعة اللغة، لتتجاوز الألفاظ وتحقيق المعاني إلى غاية تشكيلية معينة، تنبــئ عــن موقف جمالي، وتنطوي على رؤية المبدع للعالم والإنسان وموقفه منهما"[٢] ويمثل التــشكيل المتميــز الــذي تتــصف به اللغة الشعرية عنصراً هاماً في تحقيق الوجود الشعري، والمحافظــة علــى خصوصيته وتمييزه عن الفنون الكلامية الأخرى. "إن اللغة الشعرية تتميز بالخــروج عن الأصل، أي أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسي مصطلح عليه في اللغة.. وأن هــذا الانحــراف انحراف جمالي متعمّد، وذلك أنها تقصد من ورائه إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة"[٣].

---

(١) كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ١٧٤.

(٢) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي، ص ١٨٢-١٨٣.

(٣) الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص ١٧٧.

رابعا: النقد التطبيقي: بين التنظير النقدي والبحث عن القيمة:

أ- نموذج تطبيقي:

انطلق النقاد العرب القدماء في تشكيل المشهد النقدي من تصور محدد للماهية التي ينبغي أن يكون عليها الشعر العربي، وهو تصور يركز -بأبعاده المختلفة- على تحقيق جمالية مكتملة للنص الشعري. ولذلك حافظ النقاد العرب- بشكل متواصل- على البحث عن العناصر التي تحقق هذه الجمالية، إيماناً منهم بأن النص الجميل هو الذي تتحقق فيه ملامح الأدبية والشعرية، وهذا ما كان يعنيهم في الدرجة الأولى. وهذا يعني أن النقد، لدى النقاد العرب القدماء، كان- في بعض مراحله- سابقاً على النص الشعري، بمعنى أن هذا النص كان ترسيخاً لتجليات التنظير النقدي، وتعبيراً عن الاستجابة لمقتضيات هذا التنظير، وليس أدل على ذلك من أن المعايير والممارسات التي كان يحكم على النص من خلالها، هي نفسها المعايير والأحكام التي تضمنتها منظومة التنظيرات النقدية التي تؤسس لجمالية النص الشعري. حيث كان ينظر إلى الشعر بمدى انطوائه على المعايير المؤسسة لعلم الشعر ومدى استجابته لها.

ومـــن هنا لا يمكن الجزم بتوفر أفضلية زمنية تتحدد بمقتضاها أقدمية الشعر على النقد أو العكس، فالشاعر يقبع تحت منظومة معيارية شاملة تشكلت بفعل مجموعة متنوعة من المؤثرات، ولذلك فهو ينقاد إلى هذه المنظومة، سواء أعرف ذلك أم لم يعرف، ويتشكل قاموسه اللغوي من خـــلال تواجده ضمن إطار معين. وهذا يعني أن معطيات هذا الإطار سوف تتغلغل إلى كيانه، فتتبدى ملامحها في أقواله وأفعاله. وما ينبغي قوله إن الشاعر- بوصفه جزءاً لا يتجزأ من البيئة التـــي يعـــيش فيها- لا يمكنه أن يتحلل من إسار القوانين التي تحكمه، حتى وإن حاول مخالفة الأعراف السائدة، لأنه سينطلق في مخالفته بوحي مما أفرزته هذه الأعراف .

وعلى الرغم من أن اهتمام النقاد العرب القدماء كان منصبّاً على ترسيخ منظومة المعايير التـــي رأوا فـــيها تحقـــيقاً لجمالية الشعر، إلا أن ذلك لا يمنع من القول بوجود محاولات جادة ومتـــنوعة لتـــناول النص الشعري، بوحي من النص ذاته، وقد تجلت معظم هذه المحاولات في

تـناول الـصورة الـشعرية -خاصة-، والبحث عن الدلالات التي تنطوي عليها عناصر هذه الـصورة، ومـدى تمكـنها في التعبير عن رؤى الشاعر من جهة، وقدرتها على المساهمة في تحقـيق جمالـية النص الشعري من جهة أخرى، على الرغم من أن مثل هذه المحاولات -في معظمهـا- ارتبطت بقضية من القضايا التي كانت على بساط البحث في عصور النقد المختلفة، فظلت الصورة -مثلاً- تدرس ضمن قضية اللفظ والمعنى، وقضية الوضوح والغموض وقضايا الصدق والكذب وغيرها .

ولا يمكـن إغفـال دور التفـسير والشرح الذي تعرضت له الكثير من دواوين الشعراء، فالـشرح والتفـسير ينطويان على جهد نقدي لا ينكر فضله في مجال النقد التطبيقي، خاصة ما اتـصف مـنه بعمق النظرة، والقدرة على الغوص في النص، واستكناه ما تنطوي عليه ألفاظه وتراكيبه وصوره من دلالات.

وقـد جـرت العادة بإدراج القضايا النقدية، التي شكل الشاهد الشعري محورها الأساسي، ضمن أبواب النقد التطبيقي؛ فقد شكلت الموازنات الشعرية والبحث في السرقات الأدبية وقضية اللفـظ والمعنـى والوسـاطة وغيرها من القضايا، مرتكزاً هاماً في التأكيد عن مدى توفر النقد التطبيقـي فـي المـشهد النقدي العربي القديم. ولكن الناقد القديم ظل يتحرك في تناوله للنص الشعري بوحي من طبيعة القضية النقدية التي يتصدى لها، وهذا يعني أن اهتمامه بالنص يرتبط بمدى التوافق والاختلاف مع معطيات القضية .

ومـا لا شـك فـيه أن العوامل التي ساهمت في نشوء معايير الجودة الشعرية لدى النقاد العـرب، قـد ساهمت -بشكل واضح- في الانتقال النوعي للنقد العربي من الأحكام العامة غير المعللـة، إلى نقد معلل يعتمد أسساً وقواعد في إصدار الأحكام على النص الشعري، وإن ظلت معظـم هذه الأحكام مرتبطة بتصور مسبق لدى الناقد. وهذا يعني أن النقاد العرب القدماء كانوا يبحـثون عـن الـنص الـذي يخدم تصورهم، ويتماشى مع القواعد والمعايير التي ارتضوها واشـترطوها فـي الـنص الشعري، فتبرز قيمة النص بوصفه شاهداً تتحقق فيه شروط الجمال

والالتــزام التي شكلت معظم ملامح المشهد النقدي العربي القديم. ولذلك فإن تلقي الشعر اختلف من ناقد إلى آخر، تبعاً لطبيعة التناول التي ينطلق الناقد -في نقده- من خلالها.

وقــد تجلــى مــثل هذا الاختلاف في طبيعة التلقي من ناقد إلى آخر في كثير من الأبيات والنــصوص الــشعرية التي تكررت في كتب النقد العربي المختلفة، المتخصصة والموسوعية والأدبية. ولا يعني تكرارها أن طبيعة الأحكام التي وجهت إليها كانت متشابهة، فقد اختلفت هذه الأحكام بفعل الزمن والتطور الحضاري، واختلاف طبيعة التلقي وطبيعة النظر إلى حقيقة الشعر وجوهره. وقد بدا ذلك واضحاً في أبيات كثير عزة الآتية:

ولمّا قَضَيْنا من منىً كلَّ حاجــةٍ ... ومسَّــحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسحُ

وشُدَّتْ على حُدْبِ المهاري رِحالُنا ... ولا ينظرُ الغاديْ الذي هوَ رائحُ

أخَــذْنا بأطــــرافِ الحديثِ بيننا ... وسالتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ(١)

وقــد مثلت مقولة ابن قتيبة، في تناول هذه الأبيات، الشرارة التي أضاءت في سماء النقد العربــي عبر فترات زمنية طويلة ومتعاقبة. فقد وضع ابن قتيبة هذه الأبيات ضمن القسم الثاني من تقسيماته للفظ والمعنى، وهو القسم الذي "حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فــي المعنى"(٢) . وهذا يعني أن ابن قتيبة كان قد استقرأ هذه الأبيات، فأعجبه اللفظ، ولكنه بحث عــن المعنـــى- المضمون الأخلاقي والحكمي- فلم يجد فيها ما يشفي غليله. ولذلك يقول: "هذه الألفــاظ كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجــدت: ولما قطعنا أيام مِنى، واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغــادي الــرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطيّ في الأبطح"(٣). فقد أعجب ابن قتيبة بالجانب الشكلي للنص الشعري، واستحسن ألفاظ الأبيات ومخارج حروفها ومطالعها ومقاطعها، فالأبيات

---

(١) لعــل ابــن قتيبــة أول من أوردها في سياق نقدي تقسيماته للفظ والمعنى. انظر، الشعر والشعراء، ٦٦/١، والأبيات تنسب لابن الأطنابة.

(٢) المصدر السابق، ٦٦/١.

(٣) المصدر السابق، ٦٦/١-٦٧.

واضحة سهلة المخارج، عذبة القافية، ولكنها لا تخدم تصور ابن قتيبة الذي يقوم على ضرورة انطواء الشعر على مضمون قيّم، ومعنى شريف، وهو ما افتقدت إليه -في نظره- هذه الأبيات .

وعلى الرغم من توفر ملامح النقد التطبيقي في تناول ابن قتيبة لهذه الأبيات، إلا أن هدفه الأساسي لم يكن في البحث عن عناصر الجمال التي تتحقق من خلال الصياغة المتميزة للغة في النص الشعري، قدر اهتمامه بإبراز الملامح والعناصر التي تمنح النص قيمته. والقيمة تتحقق لديه من خلال المضمون الشعري المرتبط بالحكمة والأخلاق في الدرجة الأولى.

ويبدو ابن طباطبا موافقاً لآراء ابن قتيبة في هذه الأبيات عندما وضعها ضمن باب "الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى"[١]، ولكن تحليله لدلالات النص ربما يوحي بشيء من التناقض، إذ يرى أن هذا الشعر "هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها، من قضاء حجه وأنسه برفقائه، ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطيّ كما تسيل المياه. فهو مستوفى على قدر مراد الشاعر"[٢]، فكيف يكون المعنى واهياً، وفي الوقت نفسه يكون مستوفى؟. وهل قصد ابن طباطبا أن الشاعر كان صادقاً في التعبير عن حاله وشعوره؟ .

وإذا كان ابن طباطبا -كابن قتيبة- يفضل الشعر الذي يحتوي معنى أخلاقياً أو حكميّاً، فإن قيمة النص ستتحدد على أساسٍ من هذا المضمون، ولذلك كانت هذه الأبيات واهية المعنى من هذا المنظور، ولكن صدق الشاعر في التعبير عن شعوره، شفع لهذه الأبيات ومنحها قيمة جزئية تمثلت في استيفاء الشاعر معناه حسب مراده .

ولا يتجاوز قدامة بن جعفر، في تناوله، حدود التقسيمات المنطقية المرتبطة باللفظ والمعنى، ولذلك تبرز هذه الأبيات -لديه- بانطوائها على ملامح جمالية أنتجها العنصر الشكلي المتمثل باللفظ، فإذا وجب في اللفظ "أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار يؤخذ فيها ذلك وإن خلت من سائر النعوت

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٠ .

(٢) المصدر السابق، ص١٢٠ .

للـشعر"[1]، فإن جمالية النص الشعري -لديه- تتحدد من خلال هذه المعايير التي اشترطها في اللفـظ، وهـذا مـا وجـده متمثلاً في هذه الأبيات. وعلى الرغم من أن عبارته الأخيرة توحي بالغموض؛ إلا أنه قد يفهم منها أن تحقق معايير اللفظ في النص الشعري يمكن أن يغني عن ذكر الـنعوت الأخـرى لعناصـر الـشعر؛ لأن سـهولة اللفـظ، وعذوبـة مخارجـه تـؤدي -بالضرورة- إلى إضفاء الجمال على العناصر الأخرى، فعناصر العمل الشعري يرتبط بعضها ببعض .

وعلـى الـرغم من أن ابن طباطبا وقدامة كانا ناقدين متخصصين، إلا أنهما لم يستطيعا الوصـول إلى الجمالية التي ينطوي عليها النص الشعري السابق، وربما كان الأمر نابعاً من أن جهـودهما النقدية كانت منصبة في مجال التنظير النقدي، ومحاولة التقنين لعلم الشعر العربي، وضـبط العناصر والأدوات المرتبطة به، ولكن الأمر الغريب أن يتصدى لغوي مثل ابن جني لمحاولة تلمّس الملامح الجمالية في الأبيات السابقة، انطلاقاً من حديثه في قضية اللفظ والمعنى. فهـو يقول معلّقاً على آراء النقاد في هذه الأبيات: ".. قيل: هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به مـن لم ينعم النظر فيه، ولا رأى ما أراه القوم منه، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر وخفاء غرض الـناطق، وذلك أن في قوله "كل حاجة" ما يفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمقة ما لا يفـيده غيرهم، .. ألا ترى أن من حوائج مِنى أشياء كثيرة، لأن منها التلاقي، ومنها التخلي. إلى غير ذلك مما هو تالٍ له، وعقد غرضه عليه، بقوله في آخر البيت:

ومسّح بالأركان مَن هوَ ماسحُ

أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها، وآرابنا التي أنضينا من هذا النحو الذي هو مسح الأركان وما هو لاحق به، وجارٍ مجراه، أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح. وأما البيت الثاني فإنه فيه:

أخذنا بأطراف الحديث بيننا

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٧٤.

... وذلك أن في قوله (أطراف الحديث) وحياً خفيّا، ورمزاً حلواً، وفي قوله:

وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ

من الفصاحة ما لا خفاء به"[١] .

إن ابــن جنـــي يــدرك -بوصفه لغوياً يتذوق جماليات اللغة- أن مجيء الكلام بعضه بسبب من بعــض، يمنحه جمالية وانسياباً، فاللفظة تطلب ما يجاورها من الألفاظ. ولم يكن ابن جني ليمنح الأبيات الــسابقة قــيمة لو أنه استند في حكمه على المضمون الأخلاقي والحكمي كما فعل ابن قتيبة، ولذلك فقد تعدى سابقه، واقترب -بشكل كبير- من اكتشاف العناصر التي تمنح النص جماليته .

ويسند أبو هلال العسكري الجمال في هذه الأبيات إلى سهولة اللفظ وعذوبته، ولكنه يمنح المعنـــى مرتبة وسطى وهي مرتبة كافية -بإضافة سهولة اللفظ وعذوبته إليها- لأن يُمنح النص قيمة جمالية عالية. فهو يقول: "إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخــل في جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر"[٢]، ويعلق على الأبيات بقوله: "وليس تحت هذه الألفــاظ كبير معنى، وهي رائقة معجبة"[٣]، وهذا يعني أن سلامة اللفظ وسهولته تغطي على أي هنة قد تصيب المعنى، ويعني كذلك أن العسكري ما يزال متمسكاً بالمضمون الشعري والمعنى الأخلاقي الذي ينبغي أن يتصف به الشعر، على الرغم من أن النقد كان قد تجاوز هذه الشروط، ولكنه يبقى -في أحيان كثيرة- مجرد ناقلٍ لآراء النقاد السابقين .

وقد وقع الباقلاني في إسار النقل والتأثر، ولم يزد على آراء السابقين الأوائل شيئاً، واكتفى بــأن يــصف هذه الأبيات بأنها "من الشعر الحسن، الذي يحلو لفظه، وتقلّ فوائده"[٤]. ولكن هذه النظــرة مــنه قــد تبدو مقبولة، لأنه ينطلق في تحليله لمثل هذه الأبيات بوحي من المقارنة بين

---

(١) ابن جني: الخصائص ، حققه محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٦، ١/ ٢١٨-٢٢١.

(٢) العسكري: الصناعتين، ص ٥٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٩.

(٤) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص٢٢١.

النص الشعري والقرآن الكريم، على أن الإعجاز القرآني لا يرتكز على مضمونه، وإنما في جماليات الصياغة وتطالب الكلام، واستقرار ألفاظه في معارضها. لذا كان على الباقلاني -والأمر كذلك- التوجه في تناوله للنص من خلال البحث عن جماليات الصياغة وحسن الترابط بين الكلام .

وانطلق عبد القاهر الجرجاني في تناوله لهذه الأبيات بوحي من بحثه في قضية الإعجاز القرآني القائمة -لديه- على نظرية النظم. ولكن تصديه لتناول هذه الأبيات جاء أكثر عمقاً وملامسة لحقيقة الشعر، وقد جاءت هذه الأبيات دليلاً على نظرته في قضية اللفظ والمعنى، وأن الجمال لا يكمن في اللفظ وحده، وإنما في طريقة الشاعر في التعبير عن معانيه بأفضل الصياغات، وأحسن الطرق. وتبعاً لذلك تتمظهر جمالية النص اعتماداً على جمالية التقديم وحسن الصياغة، فتكمن في المعاني العميقة التي تتوارى خلف المعاني الظاهرة. يقول عبد القاهر الجرجاني: "وإذا وجدت ذلك أمراً بيناً لا يعارضك فيه شكّ، ولا يملكك معه امتراء، فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلامة، ونسبوها إلى الدماثة... ثم راجع فكرتك، واشحذ قريحتك، وأحسن التأمل، ودعْ عنك التجوّز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم مُنصرَفاً، إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن"[1].

فهذا استقراء لآراء السابقين وتوضيح لأسباب استحسانهم هذه الأبيات، وهي أسباب تعود إلى اللفظ وسماته. ولكن عبد القاهر الجرجاني يرد الجمال الذي تنطوي عليه هذه الأبيات إلى اشتمالها على الاستعارة الملائمة، والاستعارة توفر عمقاً في المعاني، وإمكانات دلالية متنوعة، تستدعي إمكانات تأويلية مشابهة. وهو موقف يعبر عن نظرة عبد القاهر في نظرية المعنى، ومعنى المعنى، وهي نظرية تمس رحم الشعر وتقترب من ماهيته، لأنها تركز على طبيعة التقديم الشعري التي تحقق للكلام جماليته وتأثيره في المتلقي .

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢١-٢٢.

ولم يكتفِ عبد القاهر بالإشارة إلى آراء السابقين، وإنما عمد إلى تحليل هذه الأبيات تمهيداً للوصول إلى مكمن الجمال فيها، فهو يقول: "وذلك أن أول ما يتلقّاك من محاسن هذا الشعر أنه قال:

ولما قضينا من مِنى كلَّ حاجةٍ

فعبــر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يُقصِّر معه اللفظ، وهو طريق العموم، ثم نبّه بقوله:

ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال:

أخذنا بأطراف الحديث بيننا

فوصــل بذكــر مــسح الأركان، ما وليه من زمِّ الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرفين، من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب الـــنفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنَسة الأحباب، وكما يليق بحال من وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الإياب..."[1].

فـــإذا كانـــت هـــذه الأبـــيات تحمـــل مثل هذه الدلالات والمعاني، فإنها تمثل قمة البلاغة والفــصاحة، لأن الـــشاعر استطاع– من خلال الرمز والإيحاء– تصوير موقف متعدد الأحداث ومتشعب الحالات، بصورة موجزة وتقديم شعري متميز، بحيث يستطيع المتمعن فـــي هـــذه الأبـــيات أن يتحـــصل على تصوير بديع لهذا الموقف من خلال استنطاق الدلالات التي تنطوي عليها .

وقد منح القاهر الجرجاني الاستعارة عناية فائقة، من خلال توضيحه للأهمية التي تضطلع بهـــا في التعبير عن المعنى بطريقة تحقق تغايراً وتجاوزاً للاستخدام اللغوي المعتاد. ويبدي عبد القاهر الجرجاني قدرة فائقة على استجلاء وظيفة الاستعارة في السياق الذي ترد فيه، وهذا يعني

[1] المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.

أن الاســتعارة لا تأتي في الكلام جزافاً، بل يعيها الشاعر، ويعي الدلالات الإضافية التي تمنحها للــنص الشعري، ولذلك يقول: "ثم زان ذلك كلّه باستعارة لطيفة طبّق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً بأطراف الأحاديث، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجّه إلى المنازل، وأخبر بعدُ بسرعة السير، ووطاءة الظهر، إذ جعل سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان في سيرها السير السهل السريع، زاد ذلــك فــي نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً"[1]. وهذا يعني أن الكلام متــرابط، ويــؤدي بعضه إلى بعض، ويمنح كل لفظ فيه دلالة إضافية تسهم في إكمال الصورة الكلية التي يسعى الشاعر إلى إيصالها للمتلقي .

أن طبــيعة التــناول التــي ســيطرت على عبد القاهر لجرجاني بوحي من نظرية النظم وعلاقــتها بالإعجــاز القرآنــي، تتطلب منه أن يعي دقائق العلاقات بين الألفاظ في التراكيب المختلفة، وهذا يعني –بالضرورة– أنه سيتمكن من إدراك الفروق الدقيقة التي تميز تركيب عن آخر، وهذا واضح من قول عبد القاهر الجرجاني: "ثم قال: "بأعناق المطيّ"، ولم يقل "بالمطيّ"، لأن الــسرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها، وسائر أجــزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، وتعبّر عن المرح والنشاط، إذا كانا فــي أنفــسهما، بأفاعــيل لهــا خاصة في العنق والرأس، وتدلّ عليهما بشمائل مخصوصة في المقاديم"[2].

فقد أدرك الفرق في استخدام الأعناق، والدلالة التي يمكن أن يوحيها هذا الاستخدام، على الــرغم من أن إدراكه هذا يمكن أن يكون نابعاً من وحي التجربة والرؤية، بحيث تبدو الصورة حــسية، يمكن ملاحظتها من خلال التوقف عندها. ولكن ذلك لا يمنع من القول بأن عبد القاهر الجرجانــي كــان عمــيقاً فــي تحليله لعناصر الصورة الشعرية، وربطها بالمقتضيات النحوية والدلالية، ذلك لأنه –في مقام آخر– يقول: "وليست الغرابة في قوله:

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٣.

(2) المصدر السابق، ص ٢٣.

وسالتْ بأعناق المطيِّ الأباطحُ

علـــى هذه الجملة، وذلك أنه يُغرب لأنْ جعل المطيَّ في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصيته أفادها، بأن جعل "سال" فعلاً للأباطح، ثم عدّاه بالباء، بأن أدخل الأعناق في البين، فقال: "بأعناق المطيّ" ولم يقل: "بالمطـــيّ"، ولو قال: "سالت المطيّ في الأباطح"، لم يكن شيئاً"(1). فهو يدرك الفرق في استخدام الأســـاليب والتراكيب، وما تنطوي عليه هذه الأساليب والتراكيب من دلالات، وإمكانات تأويلية متنوعة .

لقد ارتبطت معظم ملامح المشهد النقدي التطبيقي لدى النقاد العرب القدماء بوحي من القضايا التي سيطرت على ساحة هذا المشهد، وهي قضايا ارتبطت بأيديولوجيات مختلفة، ساهمت في تشكيل ملامح هذا المشهد أساساً، ولذلك فقد مثل النص الشعري- بتجلياته المختلفة- دليلاً لإثبات هذه القضايا أو ترسيخاً للمنظومة المعيارية التي انبثقت منها المعايير والأحكام النقدية التي وجهت إلى الشعر العربي، ولم يكن النص الشعري يدرس لذاته. وهذا يعني أن النص لم يكن يمتلك وجوداً مستقلاً يؤهله لأن يكون مصدراً تُستقى منه معاييره الذاتية، بل أنه ظلّ يدور في فلك القضية التي يرد ضمن ممارساتها ومعطياتها .

ب- النقد القيمي:

مـــا لا شك فيه أن القيمة هي الغاية القصوى التي يتم البحث عنها في الأشياء من خلال كشف العناصر المكونة لها، والخصائص التي تنطوي عليها هذه العناصر، إذ تتحدد قيمة الشيء بمقـــدار مـــا يمتلك من صفات تتوافق مع غايات الإنسان وأهوائه، وهذا يعني أن تحديد القيمة يـــرتبط بمـــدى الـــتوافق أو الاختلاف. وقد يشير هذا الأمر إلى أن مسألة الجودة والرداءة في الأعمال الأدبية أمر منوط بإشباع رغبات الإنسان وقدرتها على التعبير عن هذه الرغبات.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٧٥-٧٦.

إن الجمـــال في الأشياء –وإن كان موجوداً فيها– أمر أنتجته مواضعات الجماعة، وهذا يغنـــي أن ما تراه جماعة ما جميلاً، قد لا يكون كذلك عند أخرى، إذ يرتبط الجمال بالمعتقدات والقيم التي تتميز بها الجماعات بعضها عن بعض، فالقيمة –والأمر كذلك– علامة تميز الوجود الإنساني وتحدد هويته.

ولمـــا كـــان الـــشعر العربي يمثل وجود الإنسان العربي، كان الاهتمام بجماله واكتماله وتميّزه نابعاً من الاهتمام بالمحافظة على هويته وتميزه عن غيره، وهذا يعني أن المعايير التي ارتـــبطت بهذا الشعر كانت صادرة عن شعور دفين لدى العربي بوجوب تضمن الشعر الصفات التي تحقق وجوده.

وإذا كانت القيمة –بدلالاتها المختلفة– هي الغاية العليا التي يطمح الإنسان إلى الوصول إلـــيها من خلال البحث عن تحققها في الأشياء، فإن المعيار هو الذي يشكل القيمة ويبين طبيعة العناصــــر والـــصفات التي ينبغي أن تتحقق في الشيء حتى يكون ذا قيمة، فالمعيار هو "المحدد الأول والأقـــوى للقيمة"[1]. ويعني ارتباط القيمة بالمعتقد الإنساني نسبية القيمة ونسبية المعايير التـــي تؤســـس لهـــا وتشكلها، فالأمر يعتمد على معطيات تتعلق بالزمن والتطور الذي يصيب المعـــتقدات، فمـــا يناسب زمناً ويمثل قيمة فيه، قد لا يناسب زمناً آخر، وربما انقلبت القيمة إلى عـــيب. فقـــد تراكمت المعرفة الإنسانية "وتراكمت المعرفة القيمية إلى درجة حدث فيها اختلاط كبيـــر في القيم والمفاهيم، واختلال في نظام القيم الإنسانية التي حاول الإنسان بناءها"[2]. ولا بد –والأمر كذلك– أن تتنوع المعايير التي توجد القيمة وتؤسس لها؛ لأن المعيار جزء لا يتجزأ من

---

(1) حـــسين، ســـليمان: كـــتاب يوســـف اليوسف، القيمة والمعيار ومدى الإسهام في نظرية الشعر،مجلة جامعة دمشق،المجلد١٨ ،العدد الثاني،٢٠٠٢، ص٣٩١.

(2) المرجع السابق، ص٣٩١.

ماهية الإنسان، فهو "موجود سلفاً في دخيلة النفس، وهذا يعني أننا نكتشفه ولا نبتكره، ولكن اكتشافه ضرب من ضروب الابتكار حقاً"[1].

لقد تطورت الحياة العربية منذ العصر الجاهلي، وانتقلت حياة العربي من البداوة إلى الحضارة والمدنية، وهذا يتطلب تطوراً وتغيراً في طبيعة النظر إلى الأشياء والحياة، فهذه هي الضريبة التي يجب على الإنسان أن يدفعها مقابل تطوره وتحضره، أن تتغير ثوابته وتتغير نظرته إلى المعتقدات والقيم التي تأسست عليها حياته، لأنها تصبح- في نظره- غير ملائمة لمتطلبات الحياة الجديدة. وقد برز هذا الأمر بشكل واضح في طبيعة النظر إلى حقيقة الشعر والعناصر المكونة له، فما كان مقبولاً في عصوره الأولى لم يعد مقبولاً، بل ربما شكّل عبئا يثقل كاهل الشاعر والمتلقي على حد سواء في عصور متأخرة، لأن طبيعة التلقي أصابها التطور أيضاً، والأذن يتغير التذاذها بالمسموعات بتغير المعايير التي تطرأ نتيجة التقدم الزمني والتطور الحضاري.

لقد كان الشعر- بتأثير من الحياة الصحراوية القاسية في العصر الجاهلي- مصدراً من مصادر الاتصال والتواصل بين الأفراد والجماعات، ولأجل هذا كان الشعر يحظى بمكانة مرموقة، فهو الأداة التي استطاع الإنسان الجاهلي خلالها من نقل قيمه وأحاسيسه وأخلاقه إلى الآخرين، فتشكلت- بفعل هذا الشعر- منظومة قيمية وأخلاقية متميزة ساهمت في تقوية الإنسان وتماسكه في صحرائه الموحشة، وقد ساعدت قوة الشعر وتأثيره في المستمعين إلى ارتفاع شأنه، وانطوائه على قيمة عالية جعلته بمثابة الدستور الذي يشكل قانوناً لا يجوز الخروج عنه.

وعلى الرغم من موقف الإسلام الواضح من الشعر الذي يتعارض مع المثل والأخلاق الحميدة، إلا أن الشعر ظل يحتفظ بمكانته وقيمته، لأن وظيفته الأخلاقية ظلت محط اهتمام الرسول- صلى الله عليه وسلم- والقادة المسلمين، "فقد كان سلاحاً حاسماً، ووظف توظيفاً كبيراً

---

(1) اليوسف، يوسف: وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٤٠٧، ١٩٩٧ ، ص٩٢.

في حياة الإسلام وفقاً لمبادئه وتعاليمه"[١]. ولذلك فقد ارتبط نقده وتحديد قيمته بالوظيفة الأخلاقية والدينـــية، فرأى نقاده ضرورة إظهار الشعر الجوانب "الخيرة والحسنة، وأن ينفي كل الجوانب السلبية التي من شأنها أن تؤثر في أخلاق الناس"[٢]. وهو نقد مبني -بصورة كاملة- على وظيفة الشعر، لا على ما ينطوي عليه النص من تقديم متميز، وأساليب مؤثرة في المتلقي.

وقد تأثر تحديد قيمة الشعر بعوامل كثيرة رافقت التقدم الزمني والتطور الذي طرأ على عناصر العملية الإبداعية (المبدع-النص-المتلقي)، لذلك جاء تحديد القيمة مرتبطاً بهذه الجوانب، علـــى اخـــتلاف فـــي تحديـــد الجانـــب المؤثر في تحديد هذه القيمة لدى النقاد العرب القدماء، فالأصـــمعي يـــسند القـــيمة الشعرية إلى بعدين، أحدهما "زماني" وتدل عليه طبيعة الشعر الذي اخـــتاره فـــي "فحولة الشعراء" إذ اقتصر في اختياره على أشعار القدامى الذين يعتد بكلامهم[٣]، والآخر "نصي" يرتبط بالخصائص الفنية التي تضمنتها مثل هذه النصوص، وهو بعد ضمني لم يـــصرح بـــه الأصمعي وإنما دلّ عليه بإطلاق لفظة "فحل" على الشاعر المجيد الذي تتوفر في شعره الخصائص الفنية التي تمثل قمة الجودة[٤].

وقد اتخذ ابن سلام الجمحي المعيار نفسه في تحديد قيمة الشعر، وإن بدا ابن سلام أكثر توضـــيحاً وتحديـــداً للعوامل المؤثرة في تحديد القيمة، ويرد ابن سلام القيمة إلى أربعة عوامل، يـــرتبط أولها بالتقدم الزمني، الذي أسس عليه ترتيب الطبقات في كتابه، بحيث إن أكثرها قيمة أقدمها زمناً[٥].

إضـــافة إلـــى أنـــه اقتصر في كتابه على طبقات الجاهليين والإسلاميين، ولم يلق بالاً للـــشعراء المحدثـــين. أمـــا العامل الثاني فتتحدد القيمة فيه على أساس كمّي، بحيث تؤثر كثرة الأشـــعار وقلـــتها فـــي تحديد قيمة الشعر والشاعر- على حد سواء-، ويدل على ذلك قوله عن

---

(١) الربابعة، موسى: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ١٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٣) انظر، الأصمعي: فحولة الشعراء.

(٤) انظر، المصدر السابق في مواضع كثيرة.

(٥) انظر ترتيب الطبقات في كتابه طبقات فحول الشعراء.

شعراء الطبقة الرابعة : "وهم أربعة رهط فحول شعراء موضعهم من الأوائل وإنما أخلّ بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة"[1]. ولكن الكثرة لا تمثل- لدى ابن سلام- عاملاً منفصلاً في تحديد القيمة، ولكنها كثرة ترتبط بخصائص فنية ينبغي أن تتوافر في الشعر لينال قيمته ومكانته، ولذلك وضع عمر بن شاس آخر طبقته،مع أنه- كما يقول- : "أكثر أهل طبقته شعراً"[2] ، وهذا يعني أن ابن سلام- كالأصمعي- يعرف- ضمنيا- ماهية الشعر، والخصائص الفنية التي بموجبها يحكم على الشعر والجودة والإتقان، إلاّ أن التعبير عن هذه الخصائص ظل غامضاً ومجهولاً..

ويتعلق العامل الرابع- لدى ابن سلام - بالمبدع، إذ تتحدد قيمة الشاعر - وشعره بالضرورة - بمدى قدرته على التصرف والتفنن في الأغراض الشعرية المختلفة، فلا تكفي إجادة الشاعر نوعاً واحداً من هذه الأغراض ليتم تقديمه على غيره من الشعراء، فقد قدم ابن سلام كثير عزة على جميل بثينة على الرغم من تفوق جميل عليه في النسيب، ويعلل ذلك بأن لكثير "في فنون الشعر ما ليس لجميل"[3].

وعلى الرغم من أن العوامل التي ضمنها ابن سلام كتابه ترتبط بالشاعر أكثر من ارتباطها بشعره، إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن قيمة الشاعر ومكانته كانت تحدد قيمة شعره وجودته. وهذا لا يعني أن ابن سلام قد أهمل الحديث عن قيمة الشعر ومكانته، فهو يشير - صراحة - إلى أهمية الشعر في مجال التعليم وحفظ الآثار، وبذا ينطوي الشعر - لديه - على قيمة وظيفية ترتبط بالوظيفة التي يضطلع الشعر بحملها[4]، هذه الوظيفة التي أدت - في رأيه - إلى وضع الشعر ونحله، إذ عمدت الكثير من القبائل العربية إلى أن تقول على ألسن شعرائها ما لم يقولوه، لأن مكانتهم وهيبتهم كانت ترتبط بمقدار ما قاله شعراؤهم،يقول ابن سلام : "فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها- استقل بعض العشائر شعر

---

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ١٣٧/١.

(2) المصدر السابق، ١٩٦/١.

(3) المصدر السابق، ٥٤٥/٢

(4) انظر، المصدر السابق، ٢٤/١.

شـــعرائهم ومـــا ذهـــب من ذكر وقائعهم وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم .. فقالوا على ألسن شعرائهم"[1]. ولم يكن ذلك ليحصل لولا أن الشعر ينطوي على قيمة عالية جعلت القبائل تخاطر بقبول التزوير في تاريخها ووقائعها.

ويظهـــر الجاحظ انعطافة نحو النص في تقدير قيمة الشعر، إذ يمثل النص –بحد ذاته– قـــيمة مستقلة بغض النظر عن أي اعتبار آخر، ولكن هذه القيمة تبدو مرتبطة –عند الأكثرية– بوظـــيفة الـــشعر والغاية منه، كما يرى ذلك الجاحظ، فهو يقول: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب. ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاســـتخراج. ولـــم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل.." [2]. إن القيمة التي تتمـــثل في الشعر هي في مدى قدرته على إشباع نهم الرواة والنحويين وتوفير ما يحتاجونه في مـــداولاتهم ومجالـــسهم، ولكن الجاحظ يرى أن تقدير القيمة الحقيقية للشعر لا توجد إلا عند من يستطيعون تمييز جيده من رديئه، بغض النظر عن الخدمات التي يقدمها الشعر لمتلقيه، وهؤلاء هـــم " رواة الكتاب– وحذاق الشعراء"[3]. وهذا يعني أن القيمة متوفرة في صميم النص الشعري ذاته، وأن إدراكها أمر لا يقدر عليه إلا من عرف حقيقة الشعر وجوهره.

إن الجـــاحظ يؤكد –بصورة مستمرة– على أن قيمة الشعر كامنة في النص ذاته، وهذه القـــيمة هـــي التـــي تميز وجوده، فهي تكمن في صياغته، وفي طريقة الشاعر في التعبير عن غرضه، وتكمن –كذلك– في لغته التي تمثل هوية الشعر العربي، ولأجل ذلك كان تأثير الترجمة ســـيئاً علـــى الشعر، فالترجمة تفقده قيمته وحسن صياغته، وتأثيره في الآخرين، وهذا ما عناه الجاحظ في أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب[4].

---

(1) المصدر السابق، ٤٦/١.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٤/٤.

(3) المصدر السابق، ٢٤/٤.

(4) انظر الجاحظ: الحيوان، ٧٤/١-٧٥.

ويمنح التأثير الشعر قيمة عالية، هذا التأثير الذي جعل الناس يخافون الشعراء ويطلبون رضاهم، لأن سخط الشعراء يؤدي إلى كوارث إنسانية تحلّ بمن تسلّط عليهم سهامهم، ومن ذلك ما روي من هجاء هذيل الأشجعي لعبد الملك بن عمير، قاضي الكوفة، قوله : "

إذا ذاتُ دلٍّ كلمتْهُ بحاجةٍ   فهَمَّ بأنْ يقضي تنحْنحَ أو سَعَلْ

وبرق بعينيهِ ولاكَ لسانَهُ   يرى كلّ شيءٍ ما خلا شخصَها جَلَلْ[1]

"قال : فقال عبد الملك : أخزاه الله، والله لربما جاءتني السعلة أو النحنحة وأنا في المتوضأ فأذكر قوله فأردها لذلك"[2]، لأن قدرة الشاعر على التعبير ودقة التصوير تسهم في انتشار الشعر وشيوعه بين الناس، فيلصق بأذهانهم ويبقى مردداً على أفواههم، ولربما أدى تداوله وترديده إلى آثار نفسية واجتماعية وخيمة.

ويتجاوز ابن قتيبة المعيار الزمني في الحكم على قيمة الشعر وجودته، لأنه يرفض تقليد الآخرين في الغض من الشعر المحدث لمجرد حداثته[3]، وهذا يعني أن قداسة القديم قد أخذت بالانحسار التدريجي في المواقف النقدية، في إشارة إلى تحول جذري في الممارسات النقدية التي كانت سائدة، ولكن هذا التحول لم يفرض نفسه بالصورة المطلوبة، فظل تأثيره سطحيا، وظل النقاد يسيرون في فلك القديم ومعاييره. وقد كان أبو عمرو بن العلاء- وهو من اللغويين المتشددين- في صراع نفسي بين ذوقه ومكانته بين علماء اللغة، فقد كان يعبر عن إعجابه بالشعر المحدث، ولكن اتباعه للتيار السائد المعادي للشعر المحدث- بحجة الحفاظ على اللغة من اللحن والاختلاط- منعه من قبوله، فهو القائل: " لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته"[4] ولو فعلها لتغيرت الكثير من الملامح النقدية في تلك المرحلة.

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ٤/٨١-٨٢.

(2) المصدر السابق، ٤/٨١ – ٨٢

(3) انظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٦٢

(4) انظر المصدر السابق، ١/٦٣.

ويبرز المبدع بوصفه معيارا تتحدد بواسطته قيمة النص، ويبدو هذا المعيار متجليا لدى ابن قتيبة– في جانبين، فهو قد يختار ويحفظ " لأنه قائله لم يقل غيره أو لأن شعره قليل عزيز"[1] كما يختار ويحفظ "لنبل قائله"[2]، ويمثل عليه بأشعار للخلفاء والكتاب. وهذا يعني أن الشعر لم يكن وحده الذي يرضخ للسلطة السياسية، فقد كان النقد يشاركه في ذلك، ويعني – كذلك – أن النقاد لم يتخذوا النص أساسا ومنطلقا في ممارساتهم النقدية، وإن كانت تنظيراتهم النقدية في سبيل الوصول إلى النص المستجاد.

وإذا كان اختيار الشعر وتدوينه في المؤلفات الأدبية يعني جودته وانطوائه على قيمة ما، فإن ذلك يعني أن ابن قتيبة ينظر إلى إصابة التشبيه على أنه معيار يمكن أن تقاس به قيمة الشعر، ويبدو من الأبيات التي أوردها ابن قتيبة أنه يقصد بذلك إبداع الشاعر في تشبيهه وابتكاره له، بحيث يمثل على ذلك بقول الشاعر:

بدأنَ بنا وابنُ الليالي كأنّهُ   حسامٌ جلّتْ عنهُ القيونُ صقيلُ
فما زلتُ أُفني كلَّ يومٍ شبابَهُ   إلى أنْ أتتكَ العيسُ وهو ضئيلُ

وهما بيتان يدلان على مدى قدرة الشاعر على ابتداع معانيه والتعبير عنها بأدق الألفاظ وأجملها، ولكن تنبغي الإشارة إلى أن البيت الأول يتضمن تشبيها، بينما البيت الثاني يتضمن استعارة تصريحية، فهل كان مصدر إعجابه وسبب اختياره كامنا في البيت الأول أم في الثاني؟.

وينطلق ابن طباطبا العلوي من نظرته العقلية في تحديد القيمة التي ينطوي عليها الشعر العربي، فإذا كان الفهم الثابت هو المعيار– لديه– في التمييز بين الشعر الجيد والرديء، فإن قيمة الشعر– والأمر كذلك– مرتبطة بمدى تحقق قبول الفهم الثاقب لهذا الشعر. ويقدم ابن طباطبا " الاعتدال"[3] علة لقبول الشعر، وهذا يعني أن النص ينبغي أن يسوده التناسب والتناغم

---

(1) المصدر السابق، ١/٨٦.

(2) المصدر السابق، ١/٨٧ ، أسباب الاختيار، ١/٨٦–٨٨، وانظر الثعالبي: يتيمة الدهر ، المقدمة، ص٧.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٥.

بين أجزائه حتى يكون مقبولا لدى عقل المتلقي، لأن قبول العقل يفرض تناسبا من نوع ما، وهو أمر يحدده المتلقي، وهذا يعني أن تناسب الشعر لن يكون كافيا لتحديد قيمة الشعر وجودته، وهذا ما دفع بابن طباطبا إلى استدراك كلامه باشتراط موافقة الشعر لمقتضى الحال(١).

ومن الأسس التي يبنى عليها تحديد القيمة – لدى ابن طباطبا- مقدار ما يتضمنه الشعر من صدق العبارة(٢) ،لأن الصدق أولى بقبول العقل. وتجتمع هذه العلل الثلاث في تشكيل المعيار الأشمل الذي يقترن بالحكم على قيمة الشعر، ويرتبط هذا المعيار بقبول النفس وارتياحها لما يرد علـيها من الشعر، "فإذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيما إذا أيـدت بمـا يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها"(٣)، ويشير الـنص السابق، إلى أن ابن طباطبا يقصد الصدق الفني وليس الصدق الواقعي؛ لأن الصدق عن ذات النفس يعني صدق الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه وكوامنها.

أن معـيار ابن طباطبا في تحديد القيمة يرتبط – في جانب كبير منه – بالنص، بحيث يمثل هذا النص مرتكزا ومنطلقا في تحديد قيمته، فالشروط التي تجعل من النص قيّما كامنة في تماسكه وتناسب أجزائه واعتدال أطرافه، بحيث يبدو النص جميلا ومقبولا من لدن المتلقي، لذلك فإن الإشارة إلى وجوب قبول الفهم وارتياح النفس لدى المتلقي لا ينفي أن تكون القيمة موجودة في النص أصلا، وإن كان تحديدها منوط بمدى قدرته على تحقيق المتعة والإلذاذ لدى المتلقي.

ويبدو قدامة بن جعفر مختلفا عن ابن طباطبا، على الرغم من نزعتهما العقلية المنطقية التـي يـصدران في أحكامهما النقدية بوحي منها، إذ تبدو القيمة الشعرية- لدى قدامة- مرتبطة بالعناصـر الـشكلية المكـونة للشعر، ويدل على ذلك طبيعة التقسيمات التي تضمنها كتابه "نقد الـشعر"، وهي تقسيمات توضح رأيه في ماهية الشعر نفسه. فالعناصر الشكلية التي يتكون منها

---

(١) انظر، المصدر السابق، ص ١٦.

(٢) انظر، المصدر السابق، ص ١٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦.

الـشعر– التي تشكل بمجموعها صورة القصيدة– هي التي تحدد مقدار ما تنطوي عليه القصيدة مـن جمال وتناسب، فالشعر في رأيه صناعة، وهذه العناصر الشكلية تمثل – لديه– أدوات هذه الصناعة. وتنطوي الصنعة الشعرية على طرفين " أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كـان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نزل له اسـم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها"[1] ،فالشاعر المجيد هو الـذي يلتزم– في شعره– بالنعوت التي تحقق لكل عنصر من عناصر العمل الشعري الاقتراب مـن غايـة الجودة، ويبتعد عن العيوب التي تؤثر سلبا في العنصر منفردا، وفي القصيدة بشكل أشمل.

إن الجمـال في القصيدة يتحقق– لدى قدامة– من تناسب عناصرها المشكلة لها، ومدى قـدرة الشاعر على صياغة أفكاره والتعبير عنها بغض النظر عن المؤثرات الأخرى التي تؤثر في تحديد قيمة الشعر، فقدامة " ناقد شكلي يرد علة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر مـن تجانس بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول– بالتركيز على الصياغة– تبرير قيمة الشعر، تلـك القـيمة التي ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها"[2] ،وإذا كان قدامة يعتمد في تحديد معالم القيمة في النص الشعري من خلال فصله عن المؤثرات الخارجـية، فهـذا يعني أنه يجعل النص أساسا في عملية التحديد، وهذا يعني– كذلك– أنه مهتم بـصياغة العمل الشعري وقدرة الشاعر على التعبير، ولذلك عارض من ينتقدون العمل الشعري باعتـبارات أخلاقية أو دينية، كما حدث مع امرئ القيس في بيتيه المشهورين " فمثلك حبلى قد طـرقت...."[3] فليـست جودة الشعر مرتبطة – لديه– بوظيفته. ولذلك فإنه لن يشترط الصدق معيارا لجودة الشعر[4].

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٦٤–٦٥.

(2) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ١٠٢.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ٦٦.

(4) انظر، المصدر السابق، ص ٦٨.

وإذا كـــان قدامة يعتمد التناسب أساسا في جودة الشعر وحسنه، فإن هذا التناسب يرتبط عـــنده بالملاءمة بين الغرض والصياغة، حيث تكمن قدرة الشاعر في استخدام الأدوات الملائمة للغـــرض، ولذلك فإن تناقض الشاعر لا يفسد هذا التناسب إذا أحسن الشاعر استعمال أدواته، بل على العكس من ذلك فإن التناقض يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليه(١).

إن إســـناد القـــيمة الشعرية –لدى قدامة– إلى عناصر شكلية لا يعني –بالضرورة– أنها تعـــتمد العنـــصر الواحد، أو العناصر –متفرقة– أساسا في عملية التقييم، بل إن القيمة تكمن في تناسب العناصر مجتمعة، بحيث يؤثر العيب الذي يصيب العنصر الواحد في جمال الشكل الكلي للقصيدة، وتصبح القصيدة كاللوحة أو الصورة، فكما أن جمالها وقبحها يؤثران إيجابا وسلبا في عين الناظر إليهما، كذلك القصيدة، فإن جمال عناصرها وتناسقها يؤثران إيجابا في أذن السامع أو القارئ لها.

ويـــربط أبو نصر الفارابي قيمة الشعر والشاعر بمدى توفر الطبع اللازم لقول الشعر، وامتلاك الشاعر لأدوات الصناعة الشعرية، بحيث إن الشعر الذي ينتجه الطبع يبقى ناقصا؛ لأنه يحـــتاج إلى التهذيب والتنقيح، فإذا اجتمع هذان الأمران في الإنسان سمي شاعرا، "فالشعراء إما أن يكونـــوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأتٍّ جيد للتشبيه والتمثيل: إما لأكثـــر أنـــواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغـــي، بـــل هـــم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتّيهم لما هم ميسرون نحوه، وهؤلاء غير مستجـــسين بالحقـــيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة"(٢)، وعلى الرغم من أن الحكم الذي يتضمنه النص هو حكم على الشاعر، إلا أن توفر الشاعر على أدوات صناعة الشعر إضافة إلى الطبع والجبلة لابد أن ينتجا شعرا جميلا.

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٥.

ولكـــن الرأي الذي يتبناه الفارابي في الحكم على قيمة الشعر ينبثق من الرؤية الفلسفية التي استقاها من اليونان، وهذه الرؤية تنظر إلى الشعر على أنه نوع من القياس الكاذب، ولذلك اعتبــر الفارابي أن الأقاويل الشعرية- باعتبارها نوعا من القياس المنطقي- " كاذبة بالكل"[١]، بحيث قد يفهم من ذلك أن الشعر لا ينطوي على قيمة تجعل منه فنا جميلا ومؤثرا، وليس الأمر كذلك، لأن الفارابي تحدث عن جودة التشبيه[٢].

كما أشار إلى الأثر العجيب الذي تتركه بعض أساليب الشعراء " من أنهم إذا أرادوا أن يــضعوا كلمــة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها في أول البيت، فـسيكون لــذلك رونق عجيب"[٣]، وعلى ذلك يجب أن لا يفهم رأي الفارابي في أن الشعر كاذب بالكــل، أنــه غض من الشعر، وأنه سوء فهم للآراء الأرسطية، لأن اليونانيين اعتبروا الشعر كاذبــا في مجال القياس المنطقي، وليس الأمر حكما شاملا يطال الشعر في أحواله كلها، وكان علــى الفارابي- وغيره من الشراح الأرسطيين- أن يحافظ- في ترجمته- على السياق الثقافي والفكري الذي انبثقت منه هذه الآراء، لا أن يكتفي بسوق الآراء مبتورة عن سياقاتها. ويبدو أن الموقــف نفــسه يتكــرر في العصر الحاضر، فمعظم النقولات النقدية والترجمات لا تربط بين المفاهيم والمصطلحات النقدية وبين سياقاتها الثقافية والأيديولوجية، وإذا كان للفارابي من عذر، فما العذر الذي سيتعلل به هؤلاء؟

وتأخذ طريقة العرب في الصياغة الشعرية، أساسا في تحديد القيمة الشعرية عند الآمدي، فهــو يتبنى طريقة العرب- البحتري- أساسا في تقييم الشعر، وهذه الطريقة تلتزم معايير عقلية فــي طبــيعة الحكم على التعبير الشعري، وتعتمد التلقي السماعي أساسا في تحديد قيمة الشعر وجودته، حيث يعتمد التلقي السماعي- بطبيعته- على حسية الأشياء وقربها من العقل والمنطق،

---

[١] المصدر السابق، ص١٥١.

[٢] المصدر السابق، ص ١٥٧.

[٣] المصدر السابق، ص ١٥٧.

وهذا يفرض نوعا من الألفاظ (المستعملة) والاستعارات (القريبة)، والتمثيلات (اللائقة)، إضافة إلـى (اختـيار الكلام) (وقرب المأخذ)، لأن الكلام " لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[1]، وهذا يعني أن العناصر التي تمنح الشعر قيمته هي العناصر التـي أصـبحت تشكل- فيما بعد- ما يسمى بعمود الشعر العربي. لذا يمكن بحث نظرية عمود الشعر العربي باعتباره تجسيدا للقيمة الشعرية بكل تجلياتها وارتباطاتها.

لقـد نظر النقاد القدامى إلى الشعر بوصفه تصويرا للواقع، ولذلك كان الشاعر المفضل من يملك القدرة على تصوير هذا الواقع بصورة واضحة ومفهومة لدى الجميع، وإذا كان الشعر مـرتبطا بالواقـع، فإن الشاعر مضطر لأن يكتفي بالتعبير عما تواضع عليه الناس ضمن هذا الواقع، ولا يسمح له بالخروج إلا بالقدر الذي لا يتعارض مع مواضعات الجماعة.

وهـذا يعنـي أن طبـيعة الحكـم على الشعر والشعراء- معا- ترتبط بمدى التزامهما بالقوانـين التـي يحكـم بهـا على الأشياء، فيستجاد الشعر الذي يراعي مقتضى أحوال البيئة الاجتماعـية وأعراف الجماعة. ومثل هذه الأعراف تواضعت على أن ذيل الفرس ينبغي أن لا يكـون طويلا، لأن ذلك علامة على عدم أصالته وشرفه، لذلك كان على امرئ القيس أن يتنبه إلى ذلك، وإن كان محتملا أنه يصف هذه الفرس وصفا واقعيا صادقا، فلربما قصد وصفها بهذه الصفات لأنه يريد أن يصف حالة بائسة أصابته، فعبر عنها باضطراره- ربما- ركوب مثل هذه الفرس المعيبة. وإلا فإن امرأ القيس أولى الناس بمعرفة صفات الفرس الكريمة من غيرها، لأنه شاعر وملك، ويعرف ما يجب أن تكون عليه الخيول من صفات – فقد عيب عليه قوله:

لها ذنَبٌ مثْلُ ذيْلِ العروسِ تسدُّ بهِ فرجَها منْ دُبُرْ

لأن "ذيل العروس مجرور، ولا يجب أن يكون ذنب الفرس طويلا مجرورا ولا قصيرا"[2].

---

(1) الآمدي: الموازنة ، ٤٢٣/١.

(2) المرزباني: الموشح، ص ٣٢.

إن تقيـيم الشعر باعتبار المواضعات الاجتماعية لا يلقي بالا أو اهتماما لأحوال المبدع، والدوافع التي جعلته يصوغ كلامه بهذه الطريقة دون الأخرى، ولا يهتم مثل هذا التقييم بالدلالات التـي ينطوي عليها الاستخدام المغاير لما تواضع عليه الناس، فالمهم هو موافقة الكلام لمقتضى حال المتلقي.

ويعـزو الحاتمـي(ت٣٨٨هـ) القيمة في الشعر إلى اعتبارات عقلية تذكر بآراء ابن طباطـبا، وهي اعتبارات تهتم بالشكل عنصرا أساسيا في تحديد جودة الشعر وقيمته، " فإذا كان غير معتدل النظم، ولا متناسب القسمة، ولا مقبول العبارة، وكانت معانيه بعيدة، وألفاظه شاردة ... فـسليم المنثور.. وإن عطل من حلي البيان، وتعرّى من حلل الإحسان، أعذب شربا،وأكرم عـرفا"[1]، وهـذا يعني ضرورة اعتدال الأجزاء وتناسب الأقسام لتحقيق وحدة الشكل الخارجي للقصيدة وتناسقه، كما أن مثل هذا الاعتدال يتطلب قرب المعنى وسهولة اللفظ، حتى يتم المطابقة بـين المعنـى والبيت الشعري، وربما يشير تعبير " متناسب القسمة" إلى ضرورة المقاربة بين أحجـام الفصول التي تتألف منها القصيدة. كما يشير النص السابق إلى أن مجرد الوزن والقافية لا يملكـان القـدرة على منح الشعر قيمته وجودته بمعزل عن العناصر الأخرى المشكلة للنص الشعري.

لقد صرح القاضي الجرجاني بفصل الدين عن الشعر في الحكم عليه بالجودة والرداءة، وهـذا يعني أن قيمة الشعر قد انفصلت- بصورة كبيرة- عن وظيفته، وأن تحديد القيمة سيناط بمعاييـر أخـرى أكثـر قربا ومساسا بالنص الشعري نفسه، خاصة وأن القاضي الجرجاني قد تخلص- جزئيا- من وطأة القداسة التي منحت للقديم، وعارض أن يمنح الشعر القديم قيمة عالية لمجرد قدمه فقط، ولذلك عمد إلى بيان أخطاء الشعراء القدماء[2].

---

(1) الحاتمي: حلية المحاضرة، ١/١٢٦.

(2) انظر، الجرجاني، القاضي: الوساطة، ص ٥-١٤.

ويتمـــثل موقـــف القاضي الجرجاني من القيمة الشعرية في تحديده للعناصر التي يتكون منها الشعر– في رأيه–، وهذه العناصر التي تمنح الشعر والشاعر –على حد سواء– قيمة عالية، وتتمثل هذه العناصر –لديه– بالطبع والرواية والذكاء ثم الدربة. "فمن اجتمعت له هذه الخصال فهـــو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[1]، إن هذه العناصر تمثل المخزون الثقافي الذي يستمد منه الشاعر مواد إبداعه، ويظهر أثر هذا المخزون بصورة إيجابية في شعره، إذ تتحدد قيمة الشعر بمدى توفر المرجعية الثقافية والعقلية لدى المبدع.

إن محاولـــة القاضي الجرجاني الدفاع عن المتنبي هي التي دفعت به إلى تحطيم الهالة القدســـية التي كانت تغلف الشعر القديم وتنظر إليه بوصفه مثالا لا يجوز تجاوزه أو توجيه النقد إلـــيه، وكـــل ما أراده من وراء ذلك أن يثبت أن القيمة كامنة في النص الشعري ذاته مهما كان انتماؤه الزماني، فالقدم لا يعطي أفضلية قيمية للنص كما أن الحداثة لا تنقص من هذه الأفضلية، ولذلك طلب القاضي الجرجاني أن تحاكم الأشعار –قديمها وحديثها– بميزان العقل والصواب[2]. وقـــد دفعــــه هذا الرأي إلى الميل باتجاه اللفظ والصياغة، جاعلا منهما فيصلا في تحديد جودة الـــشعر وقيمـــته، "فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف"[3]، وترتبط روعة اللفظ –عنده– بمعايير أخرى تتعلق بضرورة "ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به"[4]، وزيادة في التحديد والاحتياط، فإن القاضي الجرجاني لا يقصد أي طبع، بل يعني "المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد"[5]، ومن ذلك كله تتبين عناية القاضي الجرجاني بـــاللفظ، بوصفه الوسيلة التي تحقق للشعر قيمته وجودته، إذا أحسن الشاعر استخدامه واستجلب له ما يعضده من الطبع المهذب والرواية والفطنة والقدرة على التمييز بين الجيد والرديء.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥.

(٢) انظر، المصدر السابق، ص ٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٥.

ويـــصدر القاضي الجرجاني في تحديده قيمة الشعر من الأثر النفسي الذي يحدثه الشعر فـــي متلقـــيه، حـــيث يعزو وقوع الأثر في النفس بسبب من التجانس الناتج عن موافقة الطباع وملاءمة مقتضى حال المتلقي. فهو يستشهد بشعر البحتري لأنه "أقرب بنا عهدا، ونحن أشد به أنسا، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا، وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إلـــيها"[1]، ومن هذه الصفات يكتسب الشعر قبولا وإعجابا، فيمنح قيمة بمقدار الأثر الذي يحدثه في النفس. وهو الأثر الذي جعل عمر بن الخطاب يشتري أعراض المسلمين من الحطيئة بثلاثة آلاف درهم[2].

ولا ينفصل تحديد القيمة التي ينطوي عليها الشعر عند أبي هلال العسكري عن منظومة المعاييـــر المـــرتبطة بالعناصر التي يتشكل منها البناء الشعري، بحيث يسهم اتصاف العناصر – مجـــتمعة – بالتـــزام معايير الجودة في إضفاء قيمة متميزة يوصف بها هذا النص أو ذاك. ولم يقتـــصر أبـــو هلال العسكري على العناصر الشكلية، وإنما تطرق للحديث عن مقومات أسلوبية تـــسهم فـــي تـــشكيل قـــيمة الـــنص، مـــنها "حسن الرصف"[3]، و"حسن التأليف"[4]، و"الإيجاز والإطـــناب"[5]، و"الحذف"[6]، إضافة إلى حديثه عن المحسنات البديعية والبلاغية التي من شأنها أن تزيد في حسن النص وجماله.

ويـــسهم اللحن وما يتبعه من الغناء في إضفاء قيمة إيقاعية تتمثل في إحداث الأثر لدى المتلقي السماعي، لأن الألحان "التي هي أهنى اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطـــيفة، لا تتهـــيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر"[7]. وما لا شك فيه أن اللحن مرتبط

---

(1) المصدر السابق ، ص ٢٩.

(2) انظر العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني، عنيت بنشره مكتبة القدس ، القاهرة،١٣٥٢هـــ، ١/٣٩-٤٠.

(3) العسكري: الصناعتين، ص ١٦١.

(4) المصدر السابق، ، ص ١٦١.

(5) المصدر السابق، ص ١٧٣-١٩٠.

(6) المصدر السابق، ص١٨١.

(7) المصدر السابق، ص ١٣٨ وانظر الرأي نفسه عند ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٧٩.

بأسلوب الشاعر ارتباطا شديدا، ولا يحدث الغناء أثره في المتلقي إلا إذا كان الشعر مبنيا على عناصر متجانسة ومتناسقة، يتصف كل منهما بما أسس له من معايير الجودة والحسن.

وتتمثل قيمة الشعر لدى أبي هلال العسكري- في جانب منها- في الوظيفة التي ينبغي أن يؤديها الشعر، وهي- عنده- وظيفة تعليمية أخلاقية. فلولا الشعر "لم يكن على ما يلتبس من ألفاظ القرآن وأخبار الرسول صلى الله عليه وسلم شاهد"[1] وكذلك "لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة علمها، ومستنبط آدابها"[2]. ولأجل ذلك، فإن الشعر يحتفظ بقيمة خاصة ومتميزة، بغض النظر عن سماته وخصائصه الذاتية.

إن ارتباط القيمة بالمبدع لا يعني انفصالها عن قيمة الشعر نفسه، فالخصائص التي تؤهل الشاعر لأن يكون مبدعا، هي- في الوقت نفسه- الخصائص التي تحقق للنص الأدبي جودته وتميزه، يذكر أبو هلال العسكري أن تفنن الشاعر وتصرفه في الفنون المختلفة يمنحه امتيازا خاصا عن باقي الشعراء، "فالمقدم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، المتمكن منه في جميع أنواعه، وبهذا فضلوا جريرا على الفرزدق"[3]، وهذا الرأي ليس بدعا على أبي هلال العسكري، فقد اعتمده ابن سلام الجحمي في تحديد طبقات الشعراء.

إن ارتباط الشعر العربي بغايات وظيفية قد منحه أهمية أهلت الشاعر لأن يكون صوت الجماعة والناطق باسمها، ولذلك كان تقدير الشاعر يرتبط بمدى التزامه بالوظيفة الاجتماعية أو الأخلاقية، ولكن امتهان الشعراء الشعر وجعلهم إياه وسيلة للتكسب أدى إلى سقوط الشعر من برجه العاجي، وفقد- نتيجة هذا السقوط- قيمته واهتمام الناس فيه، لأن الشعراء المتكسبين "

---

(1) العسكري: الصناعتين، ص ١٣٨.

(2) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(3) المصدر السابق، ص ٢٣- ٢٤.

تعرضوا لأعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم"[١].

ويربط المرزوقي بين قيمة الشعر والموضوع الذي يتضمنه هذا الشعر، وهذا يعني أن طبيعة الموضوع تفرض نوع تقبله وتلقيه، فالمواضيع الجدية تختلف- في طبيعتها- عن المواضيع الهزلية، والقيمة التي تمنح للنوع الأول تختلف اختلافا كبيرا عنها في النوع الثاني، ولما كان اختصاص الشعر بالمجالات الهزلية وغير الجدية، واختصاص النثر بجلائل الخطوب" لم يتدانوا (أي الشعراء والكتاب) في المضمار ولا تقاربوا في الأقدار"[٢].

وتختلف المعايير التي تحدد القيمة في النص الشعري لدى الفلاسفة، تبعا لاختلاف النظرة إلى جوهر الشعر وحقيقته، فبعد أن سيطرت النظرة الشكلية في تحديد النقاد لماهية الشعر، أصبح التخييل- بأثر من الفكر اليوناني- مميزا نوعيا للشعر عن غيره من الفنون القولية الأخرى. ولما كانت القيمة الشعرية مرتبطة بماهيته، أصبح ينظر إلى التخييل بوصفه عاملا حاسما ومؤثرا في تحديد قيمة النص الشعري، فابن سينا يرى أن الوجود الشعري مرهون " بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[٣] ،وهذا يعني أن القيمة ستتأسس على هذين العنصرين أكثر من غيرهما، فالوزن يحقق شكل الوجود الشعري والتخييل يحقق طريقة التقديم الشعري وماهيته، ولذلك فهو يخرج الشعر الذي قاله "أنبدقليس" في الطبيعيات من باب الشعر " لأنه غير مخيل"[٤]، إن اعتبار التخييل أساسا لتمييز الشعر عن غيره إنما يدل دلالة واضحة على الجنوح نحو النص لتحديد قيمة الشعر وأهميته، فالقيمة كامنة في النص نفسه، وهي متمثلة في الصور والأخيلة التي تمثل تعبيرا فنيا عن رؤية الشاعر وتجاربه وأحاسيسه، والشعر الحقيقي هو الذي

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ١٧/١.

(٢) المصدر السابق، ٢٠/١ .وانظر،ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٢٨٠.

(٣) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٨.

يستطيع الشاعر أن يقنع متلقيه- من خلاله- بصدق تجربته وآرائه، من خلال رسم خيالي يوقع فـــي متلقيه شعورا بالارتياح، ويبعده عن التفكير في مدى توافق هذا الشعر مع الواقع الخارجي المعقول، وما لا شك فيه أن صدق العاطفة يزيد من قيمة الشعر، لأن مصدر القوة الأول " نفس الأديب وطبيعته، فيجب أن يكون قوي الشعور عميق العاطفة ليستطيع بث ذلك في أسلوبه ثم في نفس قرائه- وهذا هو سر القوة ومنبع العظمة الأدبية"(١).

والتخييل- بوصفه حقيقة الشعر وجوهره- يعبر عن استخدام متميز ومغاير للغة، ويتمثل بوصفه خروجا عن مواضعات اللغة المحكية، وانتهاكا للأساليب المألوفة. وقد يخيل للبعض أن قـــيمة العمل الأدبي تكمن في مدى درجة الانحراف عن اللغة العادية، ومدى لجوء الشاعر إلى الانـــزياحات الأسلوبية والسياقية، ولكن القيمة الفنية في النص الأدبي "لا يحددها درجة انحرافه عن الأداء النمطي، لان الافتراق الحاد لا يعني بالضرورة أداء جميلا تحققت قيمته وأبعاده الفنية بانفراج الزاوية إلى أقصاها، كما أن اقتراب الأدائين من بعضهما لا يعني - بالضرورة- تخلفا فنـــيا"(٢) ،فالانزياح أسلوب مقصود يعيه الشاعر ويعي دلالاته ووظيفته، وإلا كان الخروج عن مواضعات اللغة ضربا من الهذيان والكلام الذي لا طائل منه ولا فائدة فيه.

وتكمن قيمة الشعر لدى ابن رشيق القيرواني في طبيعة الشعر القائمة على النظم، فالنظم طـــريقة متميزة لصياغة الألفاظ والتراكيب بصورة إيقاعية منتظمة يسودها التناسق والتناسب، بحـــيث تبدو الكلمات بعضها سبب من بعض، وتكون المحصلة شكلا متقنا يجري على أسلوب منـــتظم، وهـــذا يعني أن العناصر المشكلة للشعر لا تنطوي على قيمة منفصلة قبل دخولها في إطـــار النظم والصياغة، وبالتالي، " فلا مجال للحكم عليها في ذاتها خارج الصياغة، وأي بحث مـــن هـــذه الـــزاوية عـــن قيمة اللفظ في ذاته بالنسبة إلى الشعر إنما هو تجاوز للعمل الشعري

---

(١) الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي ، ص ١٩٥.

(٢) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ١٣٥.

المتعـــين، إلى ضرب من الرجم بوجود قبلي سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة"[1]، وهذا ما عبر عنه ابن رشيق في قوله: "ألا ترى أن الدر –وهو أخو اللفظ ونسيبه– إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكـــذلك اللفـــظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع"[2]، ليؤكد على أن قيمة الشعر موجودة في النص نفسه، في طريقة ترتيب ألفاظه وفي شكله المتناسق.

ولا يغفـــل ابن رشيق الدور الذي يؤديه الشعر في حياة الجماعة، فالشعر –لديه– يؤدي وظيفة نفعية يتحدد على أساسها جزء كبير من قيمته، ويبدو ذلك من خلال الآراء التي نقلها عن سابقيه فيما يتعلق بوظيفة الشعر، "إذ الشعر يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"[3]، كما أن الشعر "أعلى مراتب الأدب"[4] وهو "يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلـــق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل"[5]، فالشعر يؤدي وظائف نفعية متنوعة، ترتبط بتعليم الأخلاق والأدب، وتغيير السلوك البشري نحو الأفضل، بما ينطوي عليه الشعر من تأثير فـــي نفوس متلقيه، وهذا التأثير هو الذي جعل الشعر "يرفع من قدر الخامل إذا مدح به، مثل ما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسبا"[6]. ولولا القيمة التي منحت للشعر لما استطاع الشاعر" أن يخاطب الملك باسمه، وينسب إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل السوقة"[7].

---

(1) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص ٣٥٩ – ٣٦٠.

(2) ابن رشيق: العمدة ،١٩/١.

(3) المصدر السابق ، ٢٨/١.

(4) المصدر السابق، ٢٩/١.

(5) المصدر السابق، ٣٠/١.

(6) المصدر السابق، ٤٠/١ وانظر،الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ٣٤٣.

(7) ابن رشيق: العمدة، ٢٢/١.

وتنبغـي الإشـارة إلى أن الوظيفة النفعية التي تحدد قيمة الشعر على أساسها، لا تعني بالـضرورة أن مجرد تضمن الشعر لمحتوى أخلاقي أو تعليمي يمنحه قيمة مطلقة، لأن الوظيفة وحدها لا يمكن أن تحدد جمال الشعر وجودته إلا إذا قرنت بما يجعلها مؤثرة في نفوس المتلقين، فالقـيمة الأخلاقـية والجمالية للأدب، "مرتهنة بالقدرة على توليد علاقات جديدة ومبتكرة داخل الـنص، لأن العلاقـة القديمـة التـي سـار عليها الشعراء من قبل تقيد غايات النص الأدبي ووظائفه"[(١)].

إن الـنص القـيم عند عبد القاهر الجرجاني هو النص العميق، الذي لا يكشف أسراره لأول وهلـة، بل يحتاج إلى قارئ متمرس لاستخراج مكنونات المعنى وبواطن النص، فيحصل القـارئ على متعة ولذة تعادلان المقدار المبذول في استخراج المعنى، لأن الشيء "إذا نيل بعد الطلـب لـه، أو الاشـتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى"[(٢)]، لكنه غموض منسجم وواع الذي يطلبه عبد القاهر الجرجاني، وهذا يعني أن سهولة الكلام تقربه من الابتذال، ولهذا فإن القيمة قرينة العمق والتحدي، اللذين يتجليان في النص الغامض، وتكمن قدرة المتلقـي على الغوص في ما وراء المعنى الظاهري إلى المعاني الأخر التي يعتبرها عبد القاهر الجرجانـي أساسا في تحقيق المتعة للمتلقي، وبهذا فإن القيمة الشعرية ترتبط- لدى عبد القاهر- بعمق المعنى وقدرة الشاعر على التفنن في التعبير عنه بالطريقة التي تمنحه تميزا خاصا وقيمة عالية.

ويقرن عبد القاهر الجرجاني بين قيمة العبارة التي يتأسس منها الشعر وبين قدرتها على التأثيـر فـي المتلقي، والتأثير مرهون- لديه- بما في العبارة من مزية على غيرها، ولا يكون

---

(١) مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب، ص ٢١٧.

(٢) الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة ، ص ١٣٩.

لإحـدى العبارتين " مزيّة على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"[1] ،وهذا يعني أن أسلوب الشاعر وقدرته على جلب العبارات التي تسهم في تشكيل المعنى المؤثر أمر يحقق للعبارة الشعرية قيمة إضافية، لأن مثل هذه العبارات المتميزة تؤثر بشكل إيجابي في تشكيل القيمة الكلية للنص الشعري المكتمل.

لقـد كـان عـبد القاهر الجرجاني يؤصل لعلم البلاغة، وهي البلاغة التي تتحصل من الاستخدام اللغوي المتميز، الذي يمنح النص البليغ قدرة على أداء وظائفه الأخرى، لأن مثل هذه الوظائف لا تتحقق إلا إذا كانت أداة الشاعر في التعبير عنها على درجة عالية من القوة والتأثير. " فالبلاغة– كما يؤسسها عبد القاهر الجرجاني– هي فنية التعبير اللغوي، وتلك الفنية تعتمد على تفجيـر الطاقـات اللغـوية الداخلية، وهذا أمر لا يتأتى إلا مع عالم بفنون اللغة وبأسرارها"[2]، والتعبيـر الـشعري مـرتبط بمجمـوعة مـن الإجـراءات التـركيبية التـي تمـثل – بمجملهـا– الأسلوب الشعري الذي يميز شاعرا على آخر، وهذا الأسلوب– بما ينطوي عليه من إجراءات– هو الذي يمنح المزية للنص الشعري، وبالتالي يمنح قيمته. ولا ينفصل الأسلوب عـند عـبد القاهـر عن البلاغة، فهما وجهان لعملة واحدة، ولذلك كانت عنايته بالعناصر التي يتشكل منها الأسلوب كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإظهار والإضمار والفصل والوصل والتعريف والتنكير، لأن البحث فيها بحث في جماليات البلاغة التي تحقق للنص وجوده.

إن اهـتمام عـبد القاهـر بالعناصر المشكلة للأسلوب دليل على عمق تفكيره، ووعيه بمـصدر الجمـال والتأثير في العمل الشعري، فالأسلوب الذي ينطوي عليه الشعر يدل على أن الـشاعر يعي أهمية الملاءمة بين العنصر الأسلوبي والمعرض الذي ينبغي أن يبرز فيه. ولذلك كـان ينبغي على النقاد– في نظر عبد القاهر– أن يتنبهوا إلى أهمية مثل هذه العناصر في جودة

---

(1) المصدر السابق ، ص ٢٥٨.

(2) الزهرة، شوقي علي: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري: دراسة نحوية مقارنة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٦، ص ١٤.

التقديم الشعري، وأن عدم تنبههم إلى ذلك " قد ذهب بهم عن معرفة البلاغة، ومنعهم أن يعرفوا مقاديرها، وصد بأوجههم عن الجهة التي هي فيها"[١]. وما يظهر في الشعر من عناصر أسلوبية ينبغـي أن ينظـر إليه على أنه يتضمن دلالات مقصودة، اجتهد الشاعر في إخراجها على هذا الـوجه دون ذاك. وهـذه العناصر هي- في رأي عبد القاهر- أهم ما يميز نصا عن آخر. فهو يقول: " وليت شعري إن كانت هذه أمورا هينة، وكان المدى فيها قريبا، والجدى يسيرا، من أين كان نظم أشرف من نظم؟ وبم عظم التفاوت، واشتد التباين، وترقى الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يقهـر أعناق الجبابرة"[٢]؟. إن استغلال إمكانات النحو وتوظيفها على نحو ملائم يسهم في سمو الـنص وعلو قيمته،بمقدار ما ينطوي النص على مثل هذه الإمكانات- شريطة تلاؤمها- يكون نصيبه من الأهمية والجودة.

ويعـتمد حـازم القرطاجنـي فـي تحديد قيمة الشعر انطلاقا من تعريفه لماهية الشعر وحقيقـته، بحـيث ضـمّن تعريفه العناصر التي يراها محققة لهذه الماهية. وأهم هذه العناصر - علـى الإطـلاق- هو الأثر التخييلي الذي يؤديه الشعر في المتلقي، بحيث يدفعه التخييل إلى الاسـتجابة لمقتـضيات المـضمون الشعري، فأفضل الشعر لديه " ما حسنت محاكاته وهيأته، وقـويت شـهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[٣]، إذ يؤدي اشتمال الشعر على هذه العناصـر إلى نعته بأوصاف الجودة والجمال. ولا شك في أن المعيار في تحديد مثل هذا النوع مـن القـيمة يرتد إلى العقل والمنطق في النهاية، لأن حسن المحاكاة والصدق، والغرابة، أمور تدرك بالعقل.

ولما كانت الغاية الأساسية للشعر تتمثل في التأثير النفسي لدى المتلقي، كان قبول العقل شـرطا أساسـيا للوصـول إلى النفس، فالنفس ترتاح لحسن المحاكاة والتشبيه، كما أنها تفضل

---

[١] الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٠٩.

[٢] المصدر السابق ؛ ص ١٠٩.

[٣] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء ؛ ص ٧١.

الـــصدق وتنفر من الكذب، وتتعجب للأمور الغريبة، ولكن ذلك لا يعني أن حازما يقصد بحسن المحاكاة ضرورة أن يكون الشبه في أقصى درجات الوضوح، ولم يرد بالصدق أن ينقل الشاعر الواقع، وإنما أراد أن يكون موضع الكذب غير ظاهر بصورة مباشرة، ولذا فإن على الشاعر أن يحتال في إخفاء مواطن الكذب بما يمتلك من أساليب وأدوات، إضافة إلى أن الغرابة التي يريدها حـــازم هـــي غـــرابة الإبداع، وليس غرابة التعقيد، لأن التعقيد لن يكون سببا في إقناع النفس وتعجيـــبها، والنص الذي يتصف بأنه قبيح المحاكاة واضح الكذب، خاليا من الغرابة– على حد تعبير حازم– فليس من الشعر في شيء، ولا تتأثر النفس لمقتضاه[1] وهذا يعني أن جوهر الشعر لا يـــتحدد بمقـــدار المـــضمون الـــذي ينطوي عليه، وإنما بطريقة التعبير عن هذا المضمون " فالمـــضمون مهمـــا كـــان هادفا لا يمكن أن يؤدي وظيفته الحقيقية إذا كانت الأداة التي يقدم بها رديـــئة، لأن الأداة .. هـــي وســـيلة المـــبدع إلى نفس المخاطب، لتحمله على الانفعال والتأثير بالمحتوى الذي يقدمه"[2]، ويعلل حازم بذلك بقوله: " لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب"[3].

إن حازمـــا يمنح الشعراء ثقته المطلقة، لأنهم يستطيعون التعبير– بطرق لا حصر لها– عـــن مكـــنونات أنفسهم، ولذلك ينبغي النظر إلى أقوالهم على أساس من الثقة بقدراتهم، ولذلك " لـــيس ينبغـــي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع الـــنظام رتبـــتهم"[4] وهـــذا يعني أن حازما يعرف– بخبرته وتجربته الشعرية– طبيعة الإبداع الشعري، ووعي الشاعر بأهمية كل عنصر من عناصر التشكيل الأسلوبي الذي يضمنه كلامه، وهـــذا يـــتطلب من المتلقي أن يهتم بالبحث عن الإمكانات الموجودة في النص، لا أن يبحث في

---

(1) المصدر السابق ، ص ٧٢.

(2) هني، عبد القادر: دراسات في النقد الأدبي عند العرب، ص ٩٥.

(3) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء، ص ٧٢.

(4) المصدر السابق، ص ١٤٤.

العـــيوب الموجودة، لأن مسألة العيب- في معظمها- مسألة نسبية تختلف من شخص إلى آخر، وكلها تعتمد- في النهاية- على مدى قدرة المتلقي على تحسس مواطن الجمال أو القبح بما يمتلك من خبرة ودربة وفطنة تعينه على ذلك.

ولأن وجـــود الـــنص لا يكتمل إلا بوصوله إلى نفس المتلقي، فإن ذلك يعني أن المتلقي عنصر فاعل في تحديد قيمة النص وعناصر الجودة فيه، وأن أي قصور لديه سيسبب اضطرابا في الحكم على قيمة النص الشعري، وقد أشار حازم إلى أهمية المتلقي، وربط بين هبوط مكانة الـــشعر وثقافـــة المتلقـــي،فهو يقـــول: " وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم. فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة"[1]. فالقيمة – وإن كانت كامنة في النص- فإن تحديدها منوط بقدرة المتلقي على كشفها ومعرفة عناصرها وأسبابها.

مما سبق يتضح أن تحديد القيمة لدى النقاد العرب القدامى كان مرتبطا بعناصر مختلفة ومتـــنوعة، كان العنصر الزماني من أوضح هذه العناصر- لدى النقاد اللغويين الأوائل خاصة- بوحـــي من المكانة اللغوية التي فرضت عليهم تفضيل نوع محدد من الشعر، يعود بجذوره إلى أزمـــنة محددة ارتبطت بصفاء اللغة ونقائها. ولكن تقييم الشعر على أساس زماني أخذ بالتراجع فـــي ظل الحركات النقدية والأدبية التي نادت بالفصل بين الشعر والدين، الأمر الذي منح النقاد سقفا أعلى من الحرية جعلتهم يتجهون إلى النص في استخراج المعايير التي تتحدد على أساسها قـــيمة الشعر وجودته، فأصبحت الممارسات النقدية تهتم بالعناصر المشكلة للنص الأدبي، ومدى توفر معايير الجودة في هذه العناصر- منفردة ومجتمعة- ،وتقييم النص الأدبي بناء على ذلك.

وقـــد ساهمت الثقافة اليونانية في توجه النقاد إلى النص ومحاكمته بمعايير عقلية تشترط التناســـب بين أجزاء النص الشعري وعناصره، وهو التناسب الذي يقبله العقل وترتاح له النفس وتتأثر لمقتضاه، ولكن الأثر الأهم الذي أحدثته هذه الثقافة تمثل في تغيير نظرة النقاد إلى ماهية الشعر وجوهره، فبرز عنصرا التخييل والمحاكاة بوصفهما أساسين من الأسس التي يقوم عليهما

---

[1] المصدر السابق، ص ١٢٤.

جوهـــر الشعر، فتغيرت- تبعا لذلك- محددات القيمة في النص الأدبي، بحيث أصبحت تناط في كثيـــر مـــن الأحيان بقدرة الشعر على إحداث التخييل لدى المتلقي، بما ينطوي عليه من حسن المحاكـــاة وقوة النظم. وقد ظهرت مثل هذه النظرة لدى الفلاسفة المسلمين، أمثال الفارابي وابن سينا وحازم القرطاجني.

وكـــان تحديـــد القـــيمة علـــى أساس الوظيفة التي يؤديها الشعر عملية مستمرة رافقت الممارســـات الـــنقدية مـــن بدايتها وحتى عصور متأخرة، بحيث حكم على جودة النص وقيمته باعتبارات وظيفية يؤديها الشعر،ولكن النظر إلى القيمة الوظيفية لم يكن واحدا لدى النقاد القدامى جمـــيعهم، بـــل إن النظـــرة تطـــورت من مجرد النظر إلى وظيفة الشعر لتحديد قيمته، إلى أن أصبحت الوظيفة الشعرية مرتبطة بمدى قدرة الشاعر على إيصالها إلى المتلقي، لأن مدى تحقق الوظيفة مرتبط بمقدار الأثر الذي يحدثه الشعر لدى المتلقي، ومن هنا جاء اهتمام النقاد – أمثال عبد القاهر- في الأسلوب الشعري والعناصر المكونة للأسلوب.

وقد نال المتلقي نصيبا كبيرا- لدى هؤلاء النقاد- في تحديد القيمة الشعرية، فكان قبوله الـــنص وتأثره بمقتضاه أمرا أساسيا لازما لإضفاء الشرعية على النص الأدبي. لذلك كان على الـــشعراء أن يتنـــبهوا إلى ضرورة مراعاة أحوال متلقيهم إذا أرادوا أن يكتب النجاح لأعمالهم، ودفـــع هذا الأمر بالشعراء- منذ عصور مبكرة – إلى مراجعة أشعارهم وإبرازها بشكل يحقق التناسب المطلوب لإرضاء المتلقي، ودفعه إلى منح النص الشعري قيمة من نوع ما.

وقـــد برزت لدى النقاد عوامل أخرى أثرت في تحديد قيمة الشعر ارتبط بعضها بمكانة القائـــل، وملاءمة الشعر للتلحين والغناء، وقدرة الشاعر على التصرف في الفنون المختلفة، بما يمـــتلك من طبع مهيأ لمثل هذا التنوع، وما لا شك فيه أن مجمل المعايير التي تشكل القيمة في نـــص مـــا، كانـــت صادرة- في جانب منها- من النص ذاته، في حين ارتبطت بعض جوانبها بمعايير خارجة عن النص.

إن البحث عن القيمة هو بحث عن مواطن الجمال والجودة في النص الشعري، فقيمة النص تعني جودته في جانب من الجوانب، كما أن قيمة النص تعبير عن وجود النص ذاته، وهذا يقود إلى القول إن القيمة الشعرية هي بحث في ماهية الشعر ذاته، من جوانب متعددة، ترتبط بأطراف عملية الإبداع الشعري (المبدع ، النص ، المتلقي).

لقد شكل الجهد النقدي لدى النقاد العرب القدامى- في معظمه- منظومة واسعة وشاملة من المعايير التي تحقق للنص الشعري جماليته واكتماله، وهذا يعني أنهم كانوا يؤسسون لنظرية نقدية أدبية لتسهيل الطريق على كل من يروم التعامل مع النص الأدبي، " فالعمل النقدي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها في سبيل الوصول إلى غايته، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي، أما البحث عن نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف، من أجل تحقيق غايته، وهي صياغة القوانين العامة التي تحكم الظاهرة الأدبية"(١)، فكان أبرز ما اهتم به النقد العربي القديم هو صياغة القوانين التي تحكم الصناعة الشعرية وكيفية التعامل معها؛ ولذلك يمكن وصف النقد العربي القديم بأنه " نقد معياري"(٢).

---

(١) إسماعيل، عز الدين: مناهج النقد بين المعيارية والوصفية ، فصول، مجلد ٢ ، عدد١، ١٩٨١ ، ص ١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦.

الخاتمة

جاءت هذه الدراسة لرصد أبرز ملامح المشهد النقدي لدى النقاد العرب القدماء، وتوضيح طبيعة الممارسات النقدية التي وجهت إلى النص الشعري عبر عصور النقد المختلفة، للوصول إلى تصور كلي يجمع مجمل التنظيرات والممارسات والأحكام النقدية التي استقت عناصرها من مرجعيات متنوعة، ويحدد القوى المؤثرة في صياغة هذه الأحكام والممارسات، في محاولة للتعرف إلى طبيعة النقد الذي تعرض له الشعر العربي، ومدى انسجام هذا النقد مع مقتضيات النص الأدبي في مراحل تطوره .

وقد انطلق الباحث في دراسته من محاور ثلاثة، شكلت التصور العام لطبيعة البحث، تمثل المحور الأول في تأكيد نظرة النقاد والشعراء القدماء على أن الشعر صناعة عقلية، يدرك الصانع متطلباتها، وهذا يعني أن النقد سيحاكم النص بمقدار ما ينطوي عليه من إتقان لأسرار هذه الصنعة، وربما أدى ذلك –في أحيان كثيرة– إلى اتساع سلطة النقد، إلى حدّ وصلت فيه إلى التدخل في إبداع الشاعر والتغيير في ألفاظه وتراكيبه، ما يفسر تعدد الروايات للأبيات الشعرية، والقصائد الشعرية.

أما المحور الثاني فقد تأسس على طبيعة التلقي للنص الشعري، عبر عصور الشعر المختلفة، وهو تلقٍّ سماعي شفاهي، أسهم –بصورة واضحة– في تثبيت منظومة معيارية ظلت تمارس بشكل مستمر، بغض النظر عن التطور الذي أصاب عملية التلقي، وإمكانية التلقي الكتابي، الذي يسمح بتجاوز كثير من معايير الشفاهية. ويضاف إلى ذلك الحديث عن وظيفة الشعر المرتبطة بالتأثير في المتلقي، وهذا يعني تأكيداً وتثبيتاً لمعايير التلقي السماعي .

بينما يرتبط المحور الثالث في توضيح ملامح المشهد النقدي عند العرب على استقراء الأحكام والمعايير والممارسات النقدية التي وجهت إلى الشعر العربي، وهي أحكام ذات ارتباطات سلطوية ومرجعيات أيديولوجية، وهذا يعني أن هذه المعايير والأحكام كانت تستقي عناصرها من معطيات خارجة عن النص الشعري نفسه، حيث تمثلت معظم هذه المعايير بما

يجب على الشاعر قوله، وما ينبغي له تجنبه، حتى يكون شعره مقبولاً من المتلقي، الذي يمثل -بحد ذاته- سلطة نقدية ألقت بظلالها على الإبداع الشعري ذاته .

وقد أدت هذه المحاور الثلاثة إلى تشكيل عناصر المشهد النقدي العربي القديم، حيث تركزت معظم هذه العناصر في التنظير لعلم الشعر وجمالية النص الشعري، اعتماداً على مرجعيات يرتبط معظمها بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالنص نفسه .

وقد تألفت هذه الدراسة من ثلاثة فصول، استقرأ الباحث في فصلها الأول أهم القوى والمؤثرات التي ساهمت في إنتاج منظومة معيارية أثرت -سلباً أو إيجاباً- في مسيرة النقد العربي القديم، وهي مؤثرات اتخذ معظمها طابع السلطة الملزمة، تتحدد قيمة الشعر والشاعر بمدى التزامهما بحدود هذه السلطة ومقتضياتها. وقد شكلّ المتلقي -بمظاهره المختلفة- سلطة واسعة، ومتنوعة الملامح والمتطلبات، فشكل المتلقي السماعي منظومته المعيارية، ومنظومة أخرى للمتلقي الديني والأخلاقي، وأخرى للمتلقي اللغوي، كما كان للمتلقي السياسي والاجتماعي منظومتهما الخاصة، وكان قبول العقل والمنطق وموافقة الحال المحصلة النهائية التي سعى إليها المتلقي، ورأى ضرورة توافرها في النص الشعري حتى يحكم عليه بالجمال والجودة، ويمنح حق البقاء ضمن دائرة الشعرية والأدبية .

أما الفصل الثاني، فقد حمل عنوان "معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم: جمالية الشعر بين الإلقاء والتلقي"، واستقرأ فيه الباحث أهم المعايير التي وجهت إلى الشعر العربي، وقد حظي المتلقي بالنصيب الأعظم من هذه المعايير، فكان تركيز النقاد القدماء على موافقة حال المتلقي واضحاً وصريحاً، وكان الهدف منه إتمام عملية التلقي على الوجه الأمثل، والمحافظة على التواصل بين المتلقي والنص الشعري ضمن طقوس الإلقاء السماعي، الذي كان يميز طبيعة التلقي. ولما كان الشعر يلقى بطريق السماع، فقد حظي العنصر الصوتي باهتمام كبير من النقاد العرب القدماء، فركز هؤلاء النقاد على الوزن والقافية والإيقاع والعناصر التي تسهم في تحقيق مزيد من الإيقاع كالتصريع والترصيع والجناس وغيرها، إضافة إلى التركيز

على شخصية الملقي في هيئته وصوته ولباسه. كما كانت جلّ المعايير مرتبطة بكل ما من شأنه أن يحقق الانسجام والتلاؤم والاتساق بين النص الأدبي، من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، لأن المعايير المرتبطة بمقتضى الحال والأثر النفسي وقبول العقل، إضافة إلى المعيار الجمالي الذي يهتم بوحدة العمل الأدبي وتناسق أجزائه، كلها تنشد نصّاً شعريّاً متكامل الصفات، نصاً متكامل الجمال، بحيث لا يشوب أي عنصر من عناصره شائبة تؤدي إلى ضعفه أو نقصه. ولهذا يمكن القول إن النقد العربي- في معظمه- كان تنظيراً لتحقيق الجمال في النص الأدبي، لأن النص الشعري حوكم انطلاقاً من منظومة المعايير التي نظّرت للقوانين الجمالية التي ينبغي أن يتصف بها الشعر.

أما الفصل الثالث الذي يحمل عنوان "معايير الجودة الشعرية وأثرها في تطور التفكير النقدي عند النقاد العرب القدماء"، فقد تناول فيه الباحث الحديث عن أثر منظومة المعايير التي مورست على الشعر العربي في صياغة التصور النقدي لدى النقاد العرب القدماء، وأبرز الملامح التي تجلى بها مثل هذا التأثير. ولما كان النقاد ينطلقون في معاييرهم النقدية بوحي من التنظير لعلم الشعر وجمالية النص الشعري، فقد تجلى تأثير معايير الجودة الشعرية في الجانب التنظيري لمشهدهم النقدي أكثر من تأثيره في مجال النقد التطبيقي. ولذلك قد برز هذا الأثر جلياً في التنظير لماهية الشعر وجوهره، والبحث في الوظائف التي ينطوي عليها الشعر العربي، وهي الوظائف التي شكلت- في أحيان كثيرة- قيمة النص الشعري، بغض النظر عن الطريقة التي تقدم فيها هذه الوظيفة، وهذا يعني أن النص لم يكن يمتلك معاييره الذاتية التي تنبثق من ذاته، بل كانت المعايير تمارس عليه بوحي من رؤىً غير حيادية ترتبط بأنواع مختلفة من سلطة التلقي .

وعلى الرغم من أن الكثير من الباحثين يدرسون القضايا النقدية مثل السرقات الشعرية واللفظ والمعنى، وغيرها من القضايا، ضمن مبحث النقد التطبيقي، إلا أن النص كان في مثل هذه القضايا شاهداً يرسخ منظومة المعايير التنظيرية التي انبثقت عن المتلقي، ولم تكن العلل والأسباب التي رافقت الإجراءات النقدية إلا تعبيراً عن شروط هذه المنظومة المعيارية. ومن ثَمَّ

فقد أدى هذا الأمر إلى التركيز– في أحيان كثيرة– على إصدار الأحكام القيمية، وهي أحكام تحدد مدى جودة النص الشعري، ومدى تحقق معايير الجمال فيه. ولكن ذلك لا يعني أن النقد العربي لم يكن ملائماً للتطبيق على الشعر العربي، بل على العكس، فإن مثل هذا النقد شهد تطور الحركة الشعرية وحاول– قدر الإمكان– التنظير لجمالية النص الشعري، حتى يبقى الشعر ملائماً لمتطلبات الحياة العربية والإنسان العربي، وهذا يعني أنهم كانوا يقصدون من وراء هذه المعايير المتنوعة الإبقاء على العلاقة الوثيقة بين النص والمتلقي، لأن في المحافظة على هذه العلاقة محافظة على اللغة نفسها .

وعلى الرغم من أن النقد الموجه للنص الشعري كان يستمد عناصره من سلطة المتلقين، إلا أن هذا النقد حافظ على صبغته العربية، لأن معاييره أسست لتلائم الشعر العربي والذوق العربي، وهذا يعني أن النقد ينطوي في ذاته على وظيفة هامة تتعلق بالمحافظة على معالم الهوية العربية .

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

الآمـدي، الحـسن بـن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، مطبعة دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢ .

ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلّق عليه أحمد الحوفي. وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة.

ابن الأثير، ضياء الدين: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق حاتم الضامن وهلال ناجي، منشورات جامعة الموصل، ١٩٨٠.

أدونيس، (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٩ .

أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٧٩.

أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧٨.

أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٠.

ارحـيلة، عباس: حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر،العدد٢، ٢٠٠٣.

أرسطو: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة(د ت).

أرسطو: في الشعر،ترجمة شكري عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، دار الفكر العربي– دار العصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٨.

إسماعيل، عز الدين: مناهج النقد بين المعيارية والوصفية ، فصول، مجلد ٢ ، عدد١، ١٩٨١.

الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، بيروت– لبنان، مؤسسة جمال للطباعة، (د.ت).

الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق، ش. توري، قدم لها صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط٢.

الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق ودراسة، محمد عبد القادر محمد، القاهرة، ١٩٩١.

أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤ ، ١٩٩٧.

أونـــج، والتـــر،ج : الـــشفاهية والكتابـــية، تـــرجمة حـــسن البـــنا عـــز الدين،ومحمـــد عصفور،الكويت،المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٤ .

الباقلانـــي، أبـــو بكـــر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط٣، (د.ت).

بدوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر (د.م)، ١٩٧٩.

بناني، محمد الصغير: النظرية اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٣.

التوحـــيدي، أبـــو حـــيان: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة،(د.ت).

التوحـــيدي، أبـــو حـــيان: المقابسات، محقق ومشروح بقلم حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢ ١٩٩٢.

تودروف:نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت، منشورات مركز الإنماء العربي،ط١٩٨٦،١.

الثعالبي، أبو منصور: يتيمة الدهر، شرح وتحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٣.

ثعلـــب، أبو العباس احمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق وتقديم وتعليق، رمضان عبد التواب، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦.

الجــاحظ، عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٥، ١٩٨٥ .

الجــاحظ، عمــرو بــن بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة،مكتبة الخانجي،١٩٧٩.

الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل،١٩٩٦.

الجادر، محمود عبد الله : ملامح في تراث العرب النقدي، بغداد ، دار الجاحظ، ١٩٨٣.

الجرجانــي، القاضـــي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، صيدا – بيروت، دار المكتبة العصرية، ١٩٦٦ .

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة– القاهرة دار المدني– مطبعة المدني، ط١، ١٩٩١.

الجرجانــي،عبد القاهر : دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدة – القاهرة، دار المدني– مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٢.

الجمحـــي، محمد بن سلام : طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٧٤ .

ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، حققه محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٦.

جيمس، د.أ. سكوت : صناعة الأدب، ترجمة هاشم هنداوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

الحاتمي، أبو علي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٩٦٥.

الحاتمي، أبوعلي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩.

حـــسني، أحمد طاهر: حول روافد النقد الأدبي عند العرب، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥.

حـــسين، سليمان: كتاب يوسف اليوسف، القيمة والمعيار ومدى الإسهام في نظرية الشعر،مجلة جامعة دمشق،المجلد١٨ ،العدد الثاني،٢٠٠٢.

حسين، طه: تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر(ضمن كتاب نقد النثر المنسوب لقدامة)، تحقيق عبد الحميد العبادي، بيروت، المكتبة العلمية، ١٩٨٠.

حمادي، عبد الله: فصل الدين عن الشعر، مجلة المعرفة، العدد ٤١٧، السنة ٣٧، ١٩٩٨.

الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، بيروت، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، (د.ت).

الخطابي، أبو سليمان: بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن حققها وعلق عليها محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ط٢.

الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، الأزهر، مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٦٩.

ابـــن خلـــدون، عبد الرحمن: لمقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، الجيزة، ٢٠٠٤.

الخويـــسكي، زيـــن، وأبـــو الـــشوارب، محمد: موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٣.

درابـــسة، محمود: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، إربد– الدمام، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، مكتبة المتنبي، ط١، ٢٠٠٣.

درويـــش، العربي حسن: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.

دمـــشقية، عفيف: المنطلقات التأسيسية والفنية في النحو العربي، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٧٨.

ديـــتش، ديفـــيد: مـــناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم مراجعة إحسان عباس، بيروت، دار صادر ، ١٩٦٧.

ديـــوان ابـــي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام, القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤.

ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، (د.ت).

ديوان الأعشى الكبير، شرح وتحقيق محمد محمد حسين، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٤.

ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف، ط٤، ١٩٨٤.

ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.

ديـــوان بـــشار بـــن بـــرد، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور، تونس-الجزائر، الشركه التونسية- الشركة الوطنية، ١٩٧٦.

ديوان بشر بن أبي خازم، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، بيروت، منشورات دار الهلال، ط١، ١٩٩٧.

ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان طه، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩.

ديوان ذي الرمة، راجعه وقدم له زهير فتح الله، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٥.

ديوان ذي الرمة: حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة،(د.ت).

ديوان الطرماح، حققه عزة حسن، دمشق، ١٩٦٨.

ديوان طفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨.

ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، (د.م)، المكتب الإسلامي، ١٩٧٠.

ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، (د.ت).

ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧١.

ديـوان المتنبي بشرح العكبري، ضبط نصوصه وقدم له، عمر الطباع، بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط١، ١٩٨٧.

ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي،بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١.

ديوان ابن المعتز، شرح يوسف فرحات، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥.

ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.

الرازي، أبو حاتم: الزينة في الكلمات الإسلامية،عارضه بأصوله وعلق عليه حسين بن فضل الله الهمذاني، القاهرة، ١٩٥٧.

الـربابعة، موســى: الـنقد العربــي والوظيفة الاجتماعية للشعر، اربد- الدمام، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع- مكتبة المتنبي، ط١، ٢٠٠٣.

الرباعــي، عــبد القادر: في تشكّل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨.

رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، القاهرة، دار غريب،٢٠٠٢.

ابــن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (د.ت).

رماني، إبراهيم: الشعر- الغموض- الحداثة، دراسة في المفهوم، مجلة فصول، العددان٨٣-٩١، المجلد ٧، ١٩٨٧.

رمــضان السيد، علاء الدين: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة ٣٧، العدد٤١٦، أيار١٩٩٨.

الروبـــي، ألفـــت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي على ابن رشد)،بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣.

روثفـــن، ك.ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١٩٨٩،١.

الزنكـــري، حمادي: المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)، المجلة العربية للثقافة، العدد ٢٨، السنة الرابعة عشرة، شوال ١٩٩٥.

الزهـــرة، شـــوقي علي: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري: دراسة نحوية مقارنة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٦.

أبـــو زيد، علي إبراهيم: الأثر الحضاري في شعر عدي بن الرقاع العاملي، مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات العربية المتحدة، العدد الخامس، ١٩٨٩.

السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، الرباط مكتبة المعارف ط١ ،١٩٨٠.

سحلول، محمد: بين الاستئناس والاحتجاج في النحو العربي، القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ط ١، ١٩٩٢.

السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه، نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١ ،١٩٨٣.

ســـكوت، ويلبر، س.: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مقالات معاصرة في النقد، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

سلام، محمد زغلول: أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٨.

ســلوم، داود، وربـــيع، محمد أحمد: سوسيولوجيا النقد العربي وأثر السلطة في القاعدة النقدية، جرش للبحوث والدراسات، جامعة جرش، المجلد الرابع، العدد الثاني، حزيران ٢٠٠٠.

ابن سينا: الخطابة، من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، ١٩٥٤.

ابــن سينا، أبو علي الحسين: فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه،عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (د.ت).

الشايب، أحمد : أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٧٣ .

بــن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون والولي،محمد ومحمد أوراغ، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٩٦.

صــبحي، محيي الدين: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.

صــمود، حمــادي: التفكيــر البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، ط٢، ١٩٩٤.

صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، ط١، ١٩٩٠.

الــصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

ابــن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري محمد زغلول سلام ، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦.

طــبانة، بــدوي: دراســات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، بيروت، دار الثقافة، ط٦، ١٩٧٤.

عامــر، فتحي: من قضايا التراث الأدبي: دراسة نصيّة نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥.

عبابنة، سامي: الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد ، ١٩٩٧.

عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط٣، ١٩٨١.

عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠.

عبد الحي، أحمد : الشاعر والسلطة، القاهرة، ايتراك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤.

عبد العظيم، محمد: في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط١، ١٩٩٦.

عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار النهضة العربية،ط٤١، ١٩٨٦.

عدنان، سعيد: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي عند العرب في العصر العباسي، بيروت، دار الرائد العربي، ط١، ١٩٨٧.

العزاوي، نعمة: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة– دار الحرية للطباعة– بغداد، ١٩٧٨.

العسكري، أبو هلال: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا – بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦.

العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني، عنيت بنشره مكتبة القدس ، القاهرة،١٣٥٢هـ.

عصر، محمد طه: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، القاهرة،عالم الكتب، ط١ ٢٠٠٠.

عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.

عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة – بيروت، دار الكتب المصري – دار الكتاب اللبناني، ط١، ٢٠٠٣.

علاونــة، شــريف: قــضايا الــنقد الأدبــي والــبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث،عمان، دار المناهج، ط١، ٢٠٠٣.

العلــوي، المظفر بن فضل : نضرة الأغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، بيروت، دار صادر، ط٢، ١٩٩٥.

العماري، علي محمد: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة، القاهرة، مكتبة وهبة، ط١ ، ١٩٩٩.

عياد، شكري: النقد والبلاغة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٤.

عــيد، محمــد: الاستــشهاد والاحتجاج باللغة، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، القاهرة، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٨.

الغذامي، عبد الله، واصطيف، عبد النبي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، ط١، ٢٠٠٤.

غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٨٣.

الفارابــي، أبــو نصر: جوامع الشعر، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،١٩٧١.

الفارابــي، أبــو نــصر: إحصاء العلوم، حققه وقدم له وعلق عليه عثمان أمين، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٨

الفارابي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، (ضمن كتاب فن الشعر)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، (د.ت).

ابــن قتيــبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢ .

ابـــن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، بشرح وتحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م، ١٣٧٣هــ.

ابـــن قتيبة، عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، حققه وضبط غريبه محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ط٤، ١٩٦٣.

قدامـــة بـــن جعفـــر: نقـــد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية،(د.ت).

قسدور، أحمد محمد: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث جامعة حلب، ع ٢١، ١٩٩١.

القرطاجنـــي، حـــازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦ .

القزوينـــي، الإمام الخطيب(ت٧٣٩هــ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٠.

قـــصاب، ولـــيد: دراسة الآراء النقدية في كتاب الموشح، دبي، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، العدد١٣، ١٩٩٦.

قطوس، بسام: تمنع النص متعة التلقي ضمن كتاب النقد والممارسات النقدية، إشراف عز الدين إسماعيل، الجيزة، دار المنار العربي، ط١، ٢٠٠٣.

القيروانـــي، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١ .

الكاتـــب، ابـــن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، مطبعة العاني، ط١، ١٩٦٧.

الكاتــب، علــي بن خلف: مواد البيان، تحقيق، حسين عبد اللطيف، طرابلس، منشورات جامعة الفاتح، ١٩٨٢.

كرومبي، لاسل آبر: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.

لانــسون: مــنهج دراسة الأدب، ضمن مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب. القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت).

مبارك، محمد رضا: استقبال النص عند العرب؛ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٩.

المبرد، أبو العباس: كتاب الكامل في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة المعارف، (د.ت).

محمــد، أحمد علي: نظرية العقل في الإسلام وأثرها في قضايا الفن القديم، مجلة المعرفة، العدد ٣٩٦، ١٩٩٦.

مراشدة، عبد الرحيم: أدونيس والتراث النقدي، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥.

المرتضى، الشريف علي بن الحسين: أمالي المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٠.

المرزبانــي، أبــو عبيد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، (د.م) (د.ت).

المرزوقــي، أبــو علي : شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٧ .

المرسي، محمود: مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣.

المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب. ليبيا- تونس، الدار التونسية للكتاب، ١٩٧٧.

المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

المصري، محمد بن عبد الغني: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، عمان، دار مجدلاوي، ط١، ١٩٨٧.

مصطفى، فائق، وعلي، عبد الرضا: في النقد الأدبي الحديث، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩.

المطلبي، عبد الجبار: الشعراء نقاداً، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٧٦.

مطلوب، أحمد: مناهج بلاغية، الكويت، وكالة المطبوعات، ط١، ١٩٧٣.

ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشفوفسكي، بيروت، دار المسيرة، ط٣، ١٩٨٢.

مندور، محمد : النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت).

المومني، قاسم: فصول في الشعر ونقده، عمان، المركز العربي للخدمات الطلابية، ط١، ١٩٩٤

.

المومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، القاهرة، دار الثقافة،١٩٨٢.

مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام/مشكلة الموثوقية،ترجمة وتقديم، إبراهيم السنجلاوي، يوسف الطراونة، إربد، مكتبة الكتاني، ١٩٨٧.

ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.

ناظم، عبد الجليل: البلاغة والسلطة في المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ٢٠٠٢.

نــصر، محمــد إبــراهيم: النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٨.

النهــشلي القيروانـــي، عبد الكريم (ت٤٠٣هـ) اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، منجي الكعبي، ليبيا- تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨.

نور الدين، صدوق: في النص وتفسير النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٧٤، ١٩٩٠.

هني، عبد القادر : دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥.

الوائلي، كريم : الخطاب النقدي عند المعتزلة، قراءة في معضلة المقياس النقدي، القاهرة، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.

الولــي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، الدر البيضاء،دار توبقال،ط١٩٨٨،١.

يحـــياوي، رشيد : شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٤ .

اليعلاوي، محمد : نشأة النقد الأدبي عند العرب حوليات الجامعة التونسية العدد٢٨ ،١٩٨٨.

اليوسف، يوسف: وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٤٠٧ ، ١٩٩٧.

ملخص

معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم

إعداد الطالب محمود عيسى محمد عزام

إشراف الأستاذ الدكتور محمود درابسة

تتصدى هذه الدراسة للبحث في العناصر التي شكلت ملامح المشهد النقدي لدى النقاد العرب القدماء، والبحث في أبرز ملامح هذا المشهد، ومدى التأثير الذي أحدثته معايير الجودة الشعرية في صياغة التفكير النقدي لدى النقاد العرب القدماء.

وقد حاول الباحث -في الفصل الأول- أن يرصد أهم الروافد التي ساهمت في تشكيل منظومة المعايير النقدية التي حوكم الشعر العربي بها، حيث ساهمت مجموعة من المؤثرات في صياغة القوانين والمعايير النقدية، وكان من أبرزها الشفاهية والتدوين، وأثر الدين الإسلامي، والذوق العام وأثر البيئة والزمن والتطور الحضاري، وسلطة التلقي، ومن ثمّ الأثر اليوناني .

وتناول الفصل الثاني الحديث عن أبرز المعايير النقدية التي وجهت إلى الشعر العربي، وهي معايير ترتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالنص الشعري، حيث ركزت معظم هذه المعايير على مراعاة مقتضى الحال لدى المتلقي، ومن هذه المعايير: مقتضى الحال، والمعيار النفسي، والمعيار العقلي، والمعيار الأخلاقي، ثم المعيار الجمالي الذي يرتبط بالوحدة والتناسب في العمل الشعري.

واهتم الثالث بتناول الآثار التي أحدثتها معايير الجودة الشعرية في تغيير التفكير النقدي لدى النقاد العرب القدماء من خلال الحديث عن قضية السرقات الشعرية، وموقف النقاد من ماهية الشعر والعناصر المشكلة لهذه الماهية، والحديث عن موقف النقاد من وظيفة الشعر ومدى الوعي بهذه الوظيفة من المبدع والمتلقي، ثم توضيح أبرز ملامح النقد التطبيقي، ومدى قدره على مواكبة التطور الذي أصاب الشعر العربي، وتوضيح طبيعة هذا النقد واهتمامه بإصدار الحكم بالقيمة على النص الشعري.

Poetic Quality Criteria in Ancient Arabic Criticism

Submitted by:

Mahmoud Issa Moh,d Azzam

Supervisor: Prof Dr. Mahmoud Darabseh

This study addresses the elements that constitute the characteristics of the critical scene of the Ancient Arab critics, and searching into the most prominent features of this scene and the extent that the poetic quality criteria caused in reconstructing the critical thinking of the ancient Arab critics.

In Chapter One the researcher tries to elicit the most important elements that took part in constructing the index of the critical criteria through which Arabic poetry was judged. A variety of effects participated in constructing these low and critical criteria. Most importantly was the oral and writing effects, and also the effect of Islam and general moral, the effect of the environment, time and civilization development, and the effect of the Greeks.

Chapter Tow addresses the Most important critical criteria that were attributed to Arabic Poetry. These criteria dealt with the recipient more than they were connected with the poetic text. Most of those criteria focused on status of the recipient of those criteria, psychological criteria, status of the recipient mental criterion and moral criterion in unity and harmony in poetic piece.

Chapter Three studies the effects of the poetic quality criteria in changing the critical thinking of the ancient Arab critics, and through discussing the matter of poetic stealing, the critics stand of what poetry is and what the elements of this matter are.

Also the Chapter talks about the opinion of the critics of the function of poetry and the extent of realizing this function by innovator and the recipient. In addition the Chapter discusses the most prominent features of Applied Criticism and to what extent to cope with the development that affected poetry, explaining the nature of this criticism and the interest in getting a judgment on the poetic text.